BIBLIOTECA CLÁSICA GREDOS, 41

PRIAPEOS

•

GRAFITOS AMATORIOS POMPEYANOS

•

LA VELADA DE LA FIESTA DE VENUS

•

REPOSIANO

EL CONCÚBITO DE MARTE Y VENUS

•

AUSONIO

CENTÓN NUPCIAL

INTRODUCCIONES, TRADUCCIÓN Y NOTAS DE

ENRIQUE MONTERO CARTELLE



EDITORIAL GREDOS

Asesores para la sección latina: JAVIER ISO y JOSÉ LUIS MORALEJO.

Según las normas de la B. C. G., esta obra ha sido revisada por M. C. DÍAZ Y DÍAZ.

PRIMERA EDICIÓN, 1981.
1.ª reimpresión, 1990.

Depósito Legal: M. 26663-1990.

ISBN 84-249-0120-7.

Impreso en España. Printed in Spain.
Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1990. — 6364.

A
María Cruz,
esposa y compañera.

PRÓLOGO

El predominio general de tabú, que afectó a todas las literaturas, afectó también a la latina, a pesar de que la barrera de la lengua imponía ya una restricción de acceso suficientemente válida por sí misma.

El mundo occidental se formó, en buena medida, bajo la educación y égida de los clásicos grecolatinos, de los que se daba una visión parcial al anular totalmente las obras relacionadas con el sexo. A lo sumo, se recurría a la expurgación, a la obra *ad usum Delphini*.

Esto no impedía, sin embargo, la aparición esporádica de obras eróticas latinas en ediciones no expurgadas, aunque siempre de modo restringido y en calidad de *opera minora*. De acuerdo con estos principios, la traducción, el estudio o el comentario de tal tipo de obras, rara vez se llevaban a cabo o quedaban restringidos a ediciones muy reducidas, destinadas de antemano a uso privado o a grandes bibliotecas, donde en definitiva, quedaban archivados en el denominado —pálido reflejo de la Inquisición— «Infierno».

La consecuencia de ello es evidente: el gran público quedaba al margen de esta información.

Pero nunca han faltado, a lo largo de los siglos, estudiosos y curiosos de este tipo de literatura, además de autores (consignados despectivamente como *margi-*

nados, como ha resaltado Hans Meyer [1]), que han puesto de relieve tan injusto proceder, puesto que esta literatura se centra en buena parte en los marginados, personas cuyo proceder no puede convertirse en norma general. El sexo, la actividad sexual, el erotismo es una *realidad* más o menos oculta pero sustancial —si no central— en la vida humana y objeto capaz de *arte literario.* Ésta es la revelación, sorprendente para muchos, que se puede deducir, después de la lectura atenta de una obra de tan arrogante y escandaloso título como la de Guido Almansi, *La estética de lo obsceno* [2].

De estas dos dimensiones, el sexo como *realidad sustancial* y como *objeto de arte literario,* son buena prueba las obras que aquí presentamos. Que estos supuestos no son apreciaciones nuestras, achacables a la simpatía natural debida al largo trabajo realizado sobre ellas, sino datos objetivos que sorprenden agradablemente al estudioso, lo prueba la simple lectura de los textos. Del *Corpus Priapeorum* o *Priapeos,* su mejor conocedor, V. Buchheit, ha mostrado en una luminosa monografía [3] que, tanto por su contenido —erótico por excelencia— como por su forma artística —el género epigramático—, se pueden parangonar y, en ocasiones, poner por encima del más grande epigramático latino, Marcial. Lo erótico, lo obsceno incluso, puede resultar también estético: un dato más a favor de Guido Almansi.

Consideraciones similares cabe hacer del *Peruigilium Veneris* (= *La velada de la fiesta de Venus*), el cual, tomando como pretexto las fiestas de primavera en honor de Venus, representa un encendido canto al

[1] *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío,* Madrid, 1975.

[2] Madrid, 1977.

[3] *Studien zum Corpus Priapeorum,* Munich, 1962.

amor y a la Naturaleza, y de *El concúbito de Marte y Venus* de Reposiano, un cuidado epilio de fondo mitológico, que trata de justificar con el ejemplo de Venus la licitud del sentimiento amoroso y su triunfo sobre todo obstáculo, poemas ambos representativos de la literatura formal latina postclásica. Ya en las postrimerías de la literatura latina imperial se sitúa el *Centón nupcial* de Ausonio, un juego erótico-literario, un pasatiempo de profesor de retórica, una burla del más sagrado de los poetas latinos, Virgilio, y fiel exponente de una época en la que la erudición abruma a la creación.

Junto a estas obras a incrustar dentro de la tradición literaria greco-latina, aparecen, como contrapunto, los *graffiti* de tipo personal (pues excluimos, en general, los públicos) de Pompeya, obra furtiva del anónimo pompeyano, en los que expresa todas sus actividades y preocupaciones, entre las cuales reaparece como *realidad sustancial* el amor o simplemente el sexo. Aquí, naturalmente, prevalece el hombre, la realidad, el juego sexual sobre el arte, porque se trata de vivencias, de sentimientos primarios sin finalidad literaria. Y, no obstante, también aquí hay arte, estética (¿cuáles son los confines de la estética?), a veces bajo el influjo de los modelos clásicos (Catulo, Ovidio, Propercio, etc.), pero, las más, espontánea, natural, como respuesta —mejor dicho, expresión— vital de un sentimiento humano, universal. En lo vulgar, en lo cotidiano hay estética igualmente, como deja por decir Guido Almansi.

Sea como sea, estos dos tipos de testimonio que presentamos y que reivindican para sí un lugar «en el mundo de lo expresable», pertenecen a una *rara auis* de la literatura universal «donde el lenguaje se com-

place más en desvelar que en esconder», como dice I. Calvino [4].

Finalmente, queremos expresar nuestro agradecimiento al profesor Manuel C. Díaz y Díaz, revisor de este trabajo, a quien debemos muchas y acertadas correcciones y su guía e inspiración en múltiples aspectos. También al Dr. P. Flury, director del *Thesaurus Linguae Latinae* en Munich, por cuya amabilidad hemos tenido acceso a la bibliografía y copiosos fondos de este centro.

[4] Intr. a G. ALMANSI, *op. cit.*, págs. 7-8.

PRIAPEOS

INTRODUCCIÓN

1. *Del culto fálico a la burla erótica*

a) EL CULTO FÁLICO EN LA ANTIGÜEDAD. — «El culto al falo —escribíamos en otra ocasión[1]— tiene base religiosa. Los genitales, símbolo de la naturaleza creadora, eran considerados con religioso temor como veneración a las fuerzas misteriosas de la creación, al mismo tiempo que se los usaba como amuleto de carácter apotropaico para librar al hombre de toda fascinación, de todo mal humano o divino... La divinidad de la concepción privaba de toda malicia a los genitales. Sólo la decadencia en las costumbres primitivas convirtió al falo en símbolo de placer»[2]. Con la eliminación del ámbito religioso del culto fálico y su consideración erótica, se abre la puerta a la burla y al juego erótico. En ello, los grafitos de Pompeya nos ofrecen algunas de las muestras más interesantes. Pero en este aspecto se lleva la palma una obra como la presente,

---

1 *Aspectos léxicos y literarios del latín erótico*, Santiago de Compostela, 1972, pág. 82.

2 Cf. H. LICH, *Costumi sessuali dell'antica Grecia*, Roma, 1962, págs. 81 y sigs.; H. LEWANDOWSKI, *Las costumbres y el amor en la antigua Roma*, Barcelona, 1966, pág. 288. Para las representaciones eróticas, véase G. VORBERG, *Ars erotica veterum*, Stuttgart, 1925, y J. L. BARBADILLO y M. R. MARTÍNEZ, *Museo de Nápoles*, Madrid, 1977.

que no es más que una gran mofa del culto fálico, símbolo ya de otra mentalidad.

b) PRÍAPO EN EL CULTO FÁLICO. — Dentro del culto fálico ocupa un lugar privilegiado la figura de Príapo, una divinidad menor de origen itifálico. En efecto, siendo el descomunal falo su atributo y característica principal, es muy probable que, en origen, consistiera, precisamente, en un enorme falo al que, posterior y paulatinamente, se le unió un cuerpo grotesco. Sea como fuere, su origen remoto es oscuro y las leyendas que se nos han transmitido tienen el aspecto de leyendas etiológicas *a posteriori,* al ponerlo en relación con la religión dionisíaca. El mito más generalizado sitúa el nacimiento de Príapo en la ciudad minorasiática de Lámpsaco como hijo de Dioniso y Afrodita, pero Hera, por su odio de madrastra contra el primero y los celos contra la segunda, con sus maleficios hizo que el niño naciese deforme. La deformidad era un pene de dimensiones extraordinarias. Afrodita, ante la deformidad del niño y temerosa de la burla de los dioses, lo abandonó en el monte, donde fue recogido y criado por unos pastores, los cuales acabaron rindiendo culto a su virilidad. Así nació Príapo como dios campestre. Por su relación con Dioniso y su carácter itifálico fue incluido en el cortejo de Dioniso, donde compaginaba perfectamente con otras dos divinidades de similar carácter, como Sileno o los sátiros. También son etiológicas las leyendas que relacionan a Príapo —al igual que a Sileno— con el asno, caracterizado, también él, por enorme miembro e insertado en el ciclo de Dioniso[3]. Todo ello busca explicar, en definitiva, el carácter itifálico, de

[3] Cf. H. HERTER, *De Priapo,* Giessen, 1932, págs. 62 y sigs.; «Priapos», en *Real Encyclopädie...,* XXII 2, cols. 1914 y sigs.; P. GRIMAL, *Dicc. de la mitología griega y romana,* Barcelona, 1965.

símbolo apotropaico y de fecundidad de un dios campestre cuya misión principal es defender y guardar viñedos y jardines, vergeles y ganado.

Este carácter agrario e itifálico explica las características del dios Príapo. Desde siempre, su imagen fue principalmente de madera, burdamente hecha, de tamaño pequeño y desproporcionado, pues su falo, generalmente en erección, no guardaba relación alguna con el resto del cuerpo. Usualmente, su aspecto era de un hombre maduro, incluso de cierta edad, de barba y cabello rústicamente incultos para realzar su salvaje vigor sexual.

Como atributos de dios de la fertilidad tenía —además de su falo— los frutos del campo, que llevaba generalmente en los pliegues del vestido. La hoz le pertenecía como dios agrario, pero también le servía para espanto de ladrones y pájaros, lo mismo que un garrote o un manojo de cañas que se le ponía en la cabeza, según indica Horacio, *Sat.* I 8, 1 y sigs.: «En otro tiempo fui tronco de higuera, leña sin valor, cuando el carpintero, no sabiendo si hacer un banco o un Príapo, prefirió hacerme dios. Desde entonces yo soy un dios, terrible espanto de ladrones y aves; pues a los ladrones los aleja mi diestra y la rígida estaca pintada de minio que parte de mi impúdica ingle, pero a las inoportunas aves el haz de juncos que llevo en lo alto de mi cabeza les espanta y no deja que se posen en los huertos recién sembrados...».

En ello hay que ver, sobre todo, una manifestación del utilitarismo romano. Esta función primitiva de guardián fue en época romana fuente inagotable de bromas en la poesía priápica.

De acuerdo con este carácter agrario, Príapo era venerado al aire libre sobre piedras o columnas en jardines, bosques o viñedos. Sólo en algunos lugares era protegido contra la intemperie con un templete o

en una gruta, como se ve, por ejemplo, en Petron., *Satir.* 16 y sigs. Allí recibía de sus devotos toda clase de frutos en ofrenda, pero también toda clase de objetos, desde exvotos a los instrumentos propios del oficio del oferente.

c) LA BURLA DEL CULTO DE PRÍAPO. — La difusión del culto de Príapo tuvo extrañas consecuencias. Aunque era de origen preindoeuropeo y se tienen referencias a este dios desde el siglo VI a. C., el culto a Príapo sólo se difundió en Grecia en la época alejandrina, debido a la difusión de la religión dionisíaca y al momento bucólico. Estas circunstancias y la expansión del epigrama como forma literaria, que entonces se dio, provocaron una gran actividad literaria sobre Príapo —creación de sagas y epigramas priápicos— y religiosa —desarrollo de una fuerte imaginería del dios—.

A partir de este momento —el siglo II a. C.— es cuando comenzó a cambiar la imagen tradicional de Príapo como dios itifálico, coincidiendo con la difusión en Roma del culto priápico, debido tanto al racionalismo helenístico como al carácter práctico y burlón, al mismo tiempo —el *italum acetum*—, de los romanos. Desvirtuado así el aspecto religioso de Príapo, que no se compaginaba bien con la nueva sensibilidad, no tardó mucho en generalizarse en su culto el elemento obsceno —y la burla consiguiente—, aunque, por las críticas indignadas o mofas de los Padres de la Iglesia, sabemos que todavía encontró un culto serio y prolongado, al menos en algunas partes de la población. Pero sólo en época imperial se difundió la burla de Príapo de forma generalizada. De este modo, el dios no recuperó su antigua función, debido al pragmatismo de los romanos, que no pudo por menos de dar una función utilitaria a este culto: así, sin perder su carácter agrario, itifálico y apotropaico, acabó siendo

poco más que un grotesco espantajo para aves y aviso de ladrones, lo que dio pie para el nacimiento de los priapeos latinos [4].

2. *La poesía priápica*

a) ¿QUÉ ES UN PRIAPEO? — Los priapeos son poemas erótico-festivos que tienen como tema básico al dios Príapo. Son rasgos secundarios en este tipo de poesía el que hable Príapo en persona o un devoto o simplemente sea inspirada por él; que el poema tienda a ser breve, que el verso sea de unos tipos muy determinados, etc. Lo esencial es, pues, el carácter erótico-festivo y la figura de Príapo. De no ser así, el poema puede ser un himno, una invocación o una ofrenda a Príapo, pero no un priapeo [5].

El origen remoto de estos poemas se nos pierde de vista, pero no es difícil adivinar que se encontraba en las breves inscripciones de las estatuas erigidas en honor de Príapo o en las paredes de sus templetes. A nosotros sólo nos han llegado testimonios literarios griegos y latinos.

b) PRIAPEOS GRIEGOS. — Coincidiendo con la expansión en época helenística del culto a Príapo, como hemos dicho, aparecen los primeros poemas dedicados a este dios y, de acuerdo con su primitivo estado, sin aspecto erótico ni festivo en general. Recuérdense los nombres de Leónidas de Tarento y Euforión, con

[4] En la historia religiosa de Príapo es fundamental el libro de H. HERTER, *De Priapo*, y su artículo «Priapos», citados en nota 3. En ambas obras se encuentran los datos que apoyan las afirmaciones anteriores.

[5] Cf. L. HERRMANN, «Martial et les Priapées», *Latomus* 22 (1963), 31-33.

los que se pone en conexión el nacimiento y desarrollo del género y metro priapeo. Como Herter y Buchheit[6] han mostrado, en la *Antología Palatina* se conserva un buen número de poemas de distintos autores relacionados con Príapo en alguna de sus atribuciones: poemas dedicatorios de frutos al Príapo agrario (VI 22, 21, 102, 232), poemas de ofrendas de pescadores y navegantes (VI 33, 89, 192, 193, etc.), de heteras y homosexuales (VI 254, 292), etc., en todos los cuales es altamente llamativa la ausencia de toda frivolidad y alusión erótica. Pero hay tres casos en que el poema tiene como centro la méntula de Príapo, que pueden pasar como los primeros ejemplos de auténticos priapeos: el XI 224 de Antípatro de Tesalónica (comienzos de la era cristiana), en que Príapo se ve vencido por el miembro de un mortal; el XVI 239 de Apolónidas (sobre el 10 d. C.), que interpreta eróticamente una estatua de Príapo pie en tierra, y el XVI 242 de Ericio (sobre 40 d. C.), en el que a Príapo se le invita a esconder su falo bajo la ropa por pudor. Los tres ejemplos son prueba evidente de la enajenación de la imagen tradicional de Príapo y testimonio de una nueva mentalidad que comienza a transformar los primitivos poemas de ofrenda. Es verdad que hay otros poemas en los que el sentido erótico se propicia, como la burla de Príapo por la materia de que está hecho, de su imagen, su invocación como auxilio en asuntos eróticos (cf., por ej., VI 86, 243; IX 437; VI 292, 254; V 200, etcétera), pero la alusión erótica no está tan clara como en los tres casos propuestos.

c) POEMAS LATINOS RELACIONADOS CON PRÍAPO A EXCEPCIÓN DEL «CORPUS PRIAPEORVM». — Con la llegada a

[6] H. HERTER, *De Priapo*, págs. 16 y sigs.; V. BUCHHEIT, *Studien zum Corpus Priapeorum*, Munich, 1962, págs. 68 y sigs.

Roma del culto y la imagen de Príapo —además de poetas griegos autores de priapeos, como Antípatro Sidonio y Arquías—, este tipo de poemas encuentra entrada en la poesía romana. Catulo pasa por ser el primer autor de versos dedicados a Príapo en Roma, aunque no es nada improbable que la rica epigramática anterior se hubiera ejercitado ya en este arte. De todos modos, es significativo —por su dependencia, en principio, del helenismo— que Catulo y el joven Virgilio sean los principales representantes de esta producción junto a Horacio y Tibulo. También es significativo que en ninguno de estos cuatro autores el elemento erótico-festivo —en los pocos casos en que se da— tenga nunca la virulencia que será característica posteriormente y que debamos esperar a Marcial, el forjador definitivo del epigrama latino, para encontrar un auténtico priapeo. Pero desgraciadamente los textos que podemos juzgar son problemáticos por fragmentarios o de atribución dudosa. De Catulo sólo poseemos dos fragmentos cuyo sentido de conjunto se nos escapa (frags. 2 y 3). En la Sátira I 8 de Horacio, Príapo no es visto desde el ángulo erótico-festivo, pues el pensamiento de Horacio está en otro lugar. De los dos poemas atribuidos a Tibulo y de los tres de Virgilio, la opinión más generalizada cree que son apócrifos[7].

Sólo Marcial ocupa un lugar privilegiado en el tratamiento del priapeo, por ser el que dio forma definitiva al priapeo erótico sin descuidar el tipo tradicional, ya que de entre los numerosos poemas referentes a Príapo prácticamente sólo cuatro (VI 16, 49, 72, 73) se pueden definir como tales[8], aunque haya algún otro

[7] Cf. BUCHHEIT, *Studien...*, págs. 64 y sigs., y la ed. de PASCAL, Turín, 1918, págs. XIX y sigs., con la bibliografía pertinente.

[8] Cf. K. WILLENBERG, «Die Priapeen Martials», *Hermes* 101 (1973), 320 y sigs.; BUCHHEIT, *Studien...*, págs. 67-69.

en posición muy próxima. En él, en su aspecto formal y conceptual, alcanza un nivel que sólo logró el *Corpus Priapeorum* (= *C. P.*), pues Marcial representa potenciados la culminación de todos los motivos y aspectos técnicos de los epigramas priápicos anteriores. No obstante Marcial se ejercitó muy poco en esta parcela, que fue campo acotado del *C. P.* Veamos, pues, cuáles son los rasgos de los poemas del *Corpus*.

3. *El «Corpus Priapeorum»*

a) LA COLECCIÓN. — Con este título se alude a un conjunto de poemas priápicos, en el sentido estricto del término, de procedencia anónima y de época desconocida, que han desarrollado este tipo de poesía hasta su más alta cumbre. En consecuencia se caracteriza, en cuanto a su contenido, por una sinceridad sin tapujos, con lo que todas las posibles manifestaciones de sensualidad encuentran allí expresión. Príapo es tan libre en la lengua como en sus acciones sexuales. Cf. 28, 3-5. Por lo que se refiere a la forma, estos poemas, manifestando en sí todos los rasgos de su primitivo origen epigráfico, se han desarrollado en la dirección técnica del epigrama latino, con su típico derroche de ingenio. Estos rasgos, precisamente, nos pueden servir de indicio revelador para precisar la época y autor de estos 80 poemas. Decimos 80 poemas y no 86, como algunas ediciones, por dos razones: *a)* el dístico admitido como 81 en algunas ediciones antiguas y en la mayoría de las modernas no es más que la última parte del poema 80 (cf. Buchheit, *Studien...*, págs. 146-7). *b)* Los poemas que en algunas ediciones, en especial antiguas[9], figuran como núms. 82-86 son añadidos posteriores de los editores por la similitud temática, pero en realidad nada tienen que ver con ellos, pues son transmitidos por otras fuentes. De ellos, dos son atribuidos a Tibulo y tres a Virgilio.

[9] Cf. ed. de VOLLMER, págs. 41, 70 y sigs., y de PASCAL, páginas XIV-XV, XXI; BUECHELER, «Vindiciae libri Priapeorum», *Rhein. Mus.* 18 (1863), 414-15.

b) EL AUTOR DEL «*C. P.*». — Uno de los problemas de mayor relieve que plantean estos poemas es su ubicación en un momento determinado y su asignación a uno o varios autores, pues no se sabe con seguridad si estamos ante una colección anónima o la obra de uno o varios autores. Este punto es de especial relieve, porque, de conocerse con precisión, los testimonios del momento —literarios, religiosos, culturales, etc.— podrían ser de gran utilidad para la comprensión de esta obra y su autor. Por esa razón, todos los que se han ocupado del *C. P.* se han planteado el problema. Lo desconcertante es la variedad de resultados a que se ha llegado. No obstante, hoy en día podemos ver el problema con cierta tranquilidad gracias a la obra de V. Buchheit sobre el *C. P.*, obra que estimamos definitiva en muchos aspectos en los cuales será la base de nuestra exposición.

La opinión más extendida hoy ve en los 80 priapeos una colección de epigramas de heterogénea procedencia en épocas y autores. La base para ello está en cuatro órdenes de cosas:

a) Los dos poemas introductorios están escritos por manos distintas. El poema 2 sería tomado de una colección a la que el coleccionista añadió al poema 1.

b) El testimonio de la tradición manuscrita, pues el más antiguo manuscrito de esta obra, el *Laurentianus plut.* 44, 31, llevaba el título de *Diuersorum auctorum Priapeia.*

c) Un pasaje de séneca el Viejo (*Controu.* I 2, 22), que atribuye una cita de *Priap.* 3, 7-8 a Ovidio. Esto indica que allí hay una colección de poesías de diversos autores como Tibulo, Virgilio y otros, entre los que figuraba Ovidio.

d) La suposición de que en los poemas 57 y 72 hay algunos versos de carácter epigráfico introducidos posteriormente por el coleccionista.

Todos o parte de los argumentos aquí esbozados han sido la base de la teoría de una colección de poemas que han sostenido la mayoría de los filólogos, desde el reanimador de los estudios de los priapeos J. A. Wernicke hasta Buecheler, Baehrens, Müller, Maggi, Herter, Helm, Vollmer, etc.[10]. Contra esta opinión general se ha levantado la autorizada voz de Buchheit rechazando estos argumentos externos y aportando nuevos caminos, en particular un análisis concienzudo interno de la obra. Los argumentos tradicionales los refuta con las siguientes consideraciones que apuntamos solamente (págs. 2 y sigs.).

a) Los dos poemas introductorios están íntimamente relacionados, pues los pensamientos del primero se enlazan bajo nuevos aspectos en el segundo, concordando además ambas poesías en la forma. Se trata de dos poemas dedicatorios normales cuya función es de llamada al lector (c. 1) y de dedicatoria al destinatario (c. 2). El doble proemio, por lo demás, era algo usual en la antigüedad: Estrabón de Sardes, *Antol. Palat.* 12, 1-2; Marcial repetidamente en los libros I, II, III, V, VIII, IX, XI, XIV; Ausonio, *Bissula* 1 y 2, etc. Ambas poesías proceden de la misma mano.

b) Que la tradición manuscrita atribuya a estas poesías el carácter de colección es erróneo. El título

10 Para estos autores, véanse los apartados dedicados a las ediciones y bibliografía.

del *Laurentianus* es interpretativo y posterior. Lo antiguo y general es atribuir el conjunto a un solo autor, de ordinario Virgilio.

c) La cita de Séneca que atribuye a Ovidio el c. 3, 7-8 es también inconsistente. Antes bien, parece más justificable metodológicamente pensar en una imitación de Ovidio —de un texto no conservado, un epigrama, por ejemplo— por parte del autor de los priapeos, cosa que es natural, dado el prestigio de la maestría poética de Ovidio y su temática erótica.

d) El argumento de que algunos versos de los poemas 57 y 72 son de origen epigráfico no merece tenerse en cuenta. Su carácter y presencia se puede justificar de muchas maneras. Por ejemplo, el último verso del poema 57 se explica perfectamente como una anotación marginal o final de un lector o copista. Incluso, posteriormente, D. Knecht[11] señala que este mismo carácter epigráfico ha sido una ficción buscada, imaginándose que algún viandante ha añadido una respuesta.

Superado este planteamiento, a Buchheit le parece que sólo se puede pensar *en único autor* como compositor de todo el *corpus,* conclusión a la que llega no tanto por la superación de los argumentos expuestos a favor de una colección como por las pruebas positivas que el análisis de toda la obra aporta. Como los argumentos se deducen de un análisis muy amplio, señalaremos aquí sólo los métodos de análisis seguidos (páginas 19 y sigs.).

a) La versificación elegida, pues el autor se ha limitado a tres metros: dísticos, endecasílabos y coliambos, con exclusión del trímetro yámbico y priapeo, versos de gusto en la poesía priápica. Esta limitación sería sorprendente si se tratase de una colección.

11 «À propos de deux épigrammes latines», *L'Antiquité Classique* 35 (1966), 213-15.

b) La técnica métrica interna (forma métrica del final del verso; relación *ictus* - acento; distribución de cesuras, etc.), que es perfectamente unitaria, cosa imposible tratándose de varios autores.

c) Las numerosas relaciones entre locuciones de distintas poesías —no documentadas en otros autores— que no pueden ser casuales (por ejemplo: 8, 10 y 51; 28 y 52; 6 y 68; 14 y 29, etc.).

d) Los ciclos de poemas, tan comunes en Marcial o Catulo. Es decir, tratamiento de un tema similar en varias poesías con puntos comunes, pero importantes variaciones, distribuyéndose a lo largo del libro. Son dos casos muy llamativos de este proceder el ciclo de la tercera pena (13, 22 y 14) y el de la comparación de Príapo con los demás dioses en distintos aspectos (9, 20, 36, 39, 53 y 75), que no se encuentran en ningún otro lugar.

e) Por último quisiéramos señalar, dejando de lado los argumentos que se pueden deducir del análisis de pasajes aislados, del arte de la composición de estos poemas o de su posición en la evolución literaria del priapeo, el gran peso que adquiere para la admisión definitiva de un solo autor, la *ordenación* del *C. P.*, procedimiento de rigor en la antigüedad a partir de la época helenística. El libro resulta así un todo estructurado en partes, en cuya disposición el principio de la *uariatio*, del contraste, de la «tensión», tanto externa como interna, juegan un papel decisivo. En el caso del *C. P.* es evidente que se ha buscado una ordenación métrica, en la que no sólo se juega con la tipología métrica, sino también con el número de versos (cf. cuadro explicativo en Buchheit, *Studien...*, pág. 47) y, además, una ordenación según el contenido, buscando claramente una variedad de aspectos que el principio temático de Príapo podría hacer monótono: constantemente se cambia de la amenaza a la broma, la invectiva, la burla, el juego de palabras, la parodia, la imprecación, la autoironía, etc. Nunca se suceden dos poesías de temática idéntica o similar.

c) La época del «*C. P.*». — Una vez establecido que estamos ante la obra de un autor y no una colección, la pregunta siguiente es si sabemos de qué autor se trata y, por consiguiente, la época de la obra.

En este aspecto las cosas son más difíciles de precisar. La opinión general señala la época final del período de Augusto o, a lo más tardar, antes de mediados del siglo I d. C. como el momento de composición del *C. P.* Así piensan desde Wernicke a Buecheler, Maggi, Herter, Vollmer, Helm, etc. Para ello los argumentos son esencialmente dos: a) la suposición de que el poema 3 es de Ovidio por las razones dadas, y b) las numerosas concordancias de fondo y de forma con Marcial, que se interpretan como imitaciones por parte de Marcial.

1. De esta manera no es de extrañar que, deslumbrados por el primer argumento, algunos autores se hayan inclinado por la paternidad total de Ovidio, como R. S. Radford y R. F. Thomason, cosa que ya hace tiempo que se ha desechado, tanto por motivos lingüísticos como métricos y de contenido [12]. Por similares razones, hoy ya no se tiene en cuenta la antigua suposición de que la obra haya que atribuirla a Virgilio. En esta opinión debió de influir la antiquísima tradición que relacionaba los priapeos de las obras de juventud de Virgilio con el *C. P.* Piénsese, a este res-

12 Así, F. R. Steele, *A Review of «The Priapea and Ovid.: A Study of the Language of the Poems»*, Nashville, 1932, a propósito de la obra de Thomason, y de R. S. Radford, «The Priapea and the Vergilian Appendix», *Transactions... Amer. Philol. Assoc.* (1921), 148.

pecto, que la primera edición impresa del *C. P.* se hizo en la *editio princeps* de Virgilio en Roma, el año 1467 [13].

2. Basándose en el segundo argumento que apuntaba a las numerosísimas concordancias de fondo y forma entre *Priapea* y Marcial, no han faltado autores que han relacionado ambas épocas y autores. Así, por ejemplo, Vollmer (pág. 36), creyendo que estamos ante una colección, propone a Marcial como coleccionista y editor de tal conjunto. Pero ha sido L. Herrmann, en su artículo «Martial et les Priapées» [14], quien ha llevado a sus últimas consecuencias esta relación innegable entre Marcial y los priapeos. En efecto, después de eliminar los poemas pseudo-tibulianos y pseudo-virgilianos, además de algún otro, como los vv. 1-2 del 72, pero también añadir los priapeos de Marcial y analizando una por una las numerosas «analogías de fondo y forma», llega a la conclusión de que el *C. P.* es una obra de Marcial, un libro más de los suyos (¡cuya extensión era de 38 columnas o páginas de 18 verso cada una, formando un total de 684 versos!).

Aunque esta reconstrucción es excesivamente fa tasiosa, sin embargo la relación del *C. P.* con Marci se pone en un énfasis que no puede olvidarse. Por e llaman la atención ciertas concordancias de este artíc lo con las teorías que un año antes sostuvo Buchheit respecto. En efecto, este autor admite también la u dad de la obra y la sitúa un poco después de Marc (es decir, a comienzos del siglo II d. C.), aunque autor sea, para nosotros, anónimo. A esta suposici le lleva una detallada y concienzuda argumentaci que se basa en el estudio de todos los aspectos de obra de los priapeos, pero principalmente en dos pu

[13] BUCHHEIT, *Studien...*, págs. 14-15; PASCAL, ed., pág. XV nota 4.

[14] *Latomus* 22 (1963), 31-55.

tos: *a)* el estudio de la tradición grecorromana del epigrama priapeo, que muestra, sin lugar a dudas, una evolución que culmina en el *C. P.* y que supone que Marcial es anterior. Esto es lo que se deduce del desarrollo histórico de los motivos (en los que la riqueza del *C. P.* es sorprendente frente a la pobreza de los anteriores, incluido Marcial), de su variación y contaminación (en comparación con el cual, Marcial queda eclipsado), de la técnica del epigrama (cuya estructura sólo Marcial llevó a sus últimas consecuencias y que el autor de los priapeos conoce y utiliza)... Todo ello supone que, si Marcial hubiera conocido esta obra, no se hubiera contentado con unos pocos poemas pobres en motivos priapeos. *b)* Las concordancias con Marcial no hay que verlas como imitación por parte de Marcial, sino precisamente a la inversa. Esto viene demostrado externamente por las razones dadas anteriormente, pero también interiormente por la comparación y evolución de motivos (entre *Priap.* 8 y Marcial, III 68, 19, y VI 71, 5, 33, y IX 4; XI 73, 57, y X 67, etc.), que muestra claramente que el epigrama de Marcial ha sido el estimulante del *C. P.* Con ello, la dependencia de Marcial por parte del anónimo autor de los priapeos queda apuntada.

Como se ve, los argumentos tienden a relacionar a Marcial con el *C. P.* Para Vollmer era su editor, para Buchheit su propulsor y para Herrmann su autor. En este estrecho círculo creemos sin reserva alguna que está la verdad y que en modo alguno se puede separar el *C. P.* de Marcial, pues sin él no se entendería.

¿Cuáles son, pues, estos rasgos que ha imitado de Marcial y en los que, incluso, le ha llegado a superar?

d) ALGUNAS CARACTERÍSTICAS DE LOS «PRIAPEOS». — La situación de esta obra en una determinada posición dentro de la evolución del epigrama y del priapeo nos

permite hacernos cargo mejor de sus rasgos más notables de fondo y forma.

a) La temática, a primera vista, es monótona y pobre: la parodia y burla de Príapo y sus devotos. Sin embargo, este contenido nada rico es variado constantemente por el poeta con una habilidad tan sorprendente, que puede denominarse, con Schönberger [15], «ingeniosissima nequitia». Para ello, el poeta ha seguido —en cuanto a la temática— dos caminos básicos: aumentar, con relación a sus predecesores, el número de motivos concretos tratados, formando ciclos o no, y variarlos con todos los medios posibles. Es significativo, en este sentido, el estudio de Buchheit, que admite una superioridad en la riqueza de motivos del *C. P.* sobre Marcial y la restante poesía priápica grecolatina. De hecho, los priapeos de Marcial (VI 16, 49, 72, 73; VIII 40) se reducen a muy pocos motivos (Príapo guardián, y burla de la imagen de madera, pues el VI 72 deriva de un modelo griego: cf. *Antol. Palat.* XVI 238), mientras el autor del *C. P.* los tiene en abundancia, los varía constantemente, los contamina y los transforma dándoles un aspecto nuevo. En ello radica una parte esencial de su producción original [16]. Como ejemplos de distintos motivos valgan los siguientes grupos: poemas de ofrenda: 4, 16, 21, 27, 34, 40, 50, 60, 65, 70; comparación con otros dioses: 9, 20, 36, 39, 53, 75; adivinanzas y juegos de palabras: 7, 54, 67; el triple castigo: 13, 22, 74; burla de las viejas amantes: 12, 57; la amenaza sexual: 6, 11, 17, 30, 35, etcétera; defectos corporales: 32, 46; poesía de imprecación: 23, 41, 47, 58, 78; parodia homérica: 68, etc. Muchos de estos grupos forman ciclos de un tema en los que la variación es el elemento esencial para no

[15] *Glotta* 28 (1940), 88.

[16] BUCHHEIT, *Studien...*, págs. 67, 105 y sigs.

caer en la repetición y monotonía. Todo ello habla a favor de la riqueza de motivos y formas de esta obra frente a autores tan cualificados como Marcial. No obstante, no debemos rebajar el valor ni calidad de Marcial por esto. Como ha demostrado K. Willenberg [17], esta comparación no es justa, pues estamos comparando 80 poemas contra cinco o seis. Además, más importante que la cantidad de motivos es la cualidad de la elaboración en cada poesía y, en eso, Marcial no es en modo alguno inferior al poeta de los priapeos, como demuestra el análisis que realiza. ¿Cuáles son estos rasgos?

b) Una de las sorpresas mayores que depara el *C. P.* es el arte formal tan acabado con que se muestra. Es una sorpresa, porque la materia de estos poemas nos predispone en contra suya e, incluso, el propio autor al calificar en los poemas introductorios a su poesía como «chanza» y «juego» (= *ludus*). Pero si dejamos a un lado estos prejuicios nuestros y este tópico latino, que se refiere a la materia poco seria, pero que en modo alguno alude a la forma, se puede valorar en su justa medida esta obra. En efecto, dejando a la consideración del lector el análisis detallado de cada poema, que, con relación a su arte de composición, hace Buchheit (*Studien...*, págs. 31 y sigs.), podemos señalar algunas líneas maestras dentro de las que se mueve. Es esencial considerar que los priapeos se incrustan dentro del epigrama, tipo de poema que, en su desarrollo a partir de la inscripción hasta su magistral manejo —casi puro juego— en Marcial, vivió de su arte formal, de su renovación constante de la forma (junto a la variación de contenidos). Por eso se comprende que el epigrama latino haya desarrollado al máximo los medios formales de expresión y que su

[17] «Die Priapeen Martials»..., págs. 320 y sigs.

estructura haya alcanzado una forma imprescindible en la maestría epigramática. Precisamente la agudeza, el ingenio que se derrocha en el epigrama necesita una dicción consumada, en la que Marcial es el maestro. Pero también el autor de los priapeos.

En efecto, siguiendo las huellas de Marcial, que había sido el forjador definitivo de la técnica epigramática, el autor del *C. P.* ha combinado un contenido festivo, picante, con una forma adecuada.

La forma, la técnica del epigrama se basa en una estructura sencilla de dos partes que desde Lessing [18] se denominan «expectación» y «explicación». Es decir, se conduce el pensamiento del lector por determinados caminos preparándolo mediante el aumento de la curiosidad y tensión (expectación), para mostrar repentinamente una respuesta que supone un cambio brusco e inesperado en la trayectoria mental del lector, que se siente cómicamente decepcionado, aunque satisfecho por haber ganado otra «verdad» en lugar de la que había perdido (explicación o distensión). Normalmente esta segunda parte toma la forma de «puntilla», cuya cualidad esencial es la inmediatez y claridad.

Naturalmente, dentro de este esquema general las variaciones y subtipos son muy numerosos y las cualidades de cada tipo muy precisas, como ha demostrado J. Kruuse [19]. Para la primera parte hace falta interés en el tema, ligereza de sentimientos y estilo desenfadado y fácil. La segunda parte debe tener un carácter repentino, claro y satisfactorio, cosa que se puede lograr con un juego de palabras, una antítesis cómica, una paradoja, una hipérbole o una puntilla simplemente esbozada.

[18] BUCHHEIT, *Studien...*, págs. 38, 41.

[19] «L'originalité artistique de Martial...», *Class. et Méd.* 4 (1941), 248-300.

La lectura de los priapeos bastará para convencer al lector de esta técnica en el *C. P.*, pero podemos adelantar que, si excluimos los dos poemas introductorios, vemos que hay 78 poemas, de los cuales 68 están construidos según la técnica de «expectación» y «explicación». Esta forma epigramática explicará, además, la utilización de los recursos retóricos y literarios como la técnica de enumeración denominada Priamel (1, 3, 9, 12, 16, 20, etc.), de la «cumulatio» (12, 32, 51, 57), palabras finales sorprendentes (33, 58, 66, 70), anfibologías de todo tipo, paralelismos, antítesis, quiasmos, repeticiones, colocación de palabras, etc.

Uno de los aspectos más llamativos en la configuración del epigrama priapeo es el ingenio derrochado en la expresión lingüística. Como el centro de interés en la burla de Príapo es el falo y la actividad sexual del dios y sus devotos, la alusión a las partes sexuales y actividad sexual corre el riesgo de monotonía. Para ello viene en ayuda el recurso de la variación. De Príapo tenemos más de una docena de denominaciones, en su mayoría festivas; de las partes sexuales de ambos sexos se enumeran hasta 46 expresiones [20] distintas sin contar sus perífrasis, anfibologías y alusiones enmascaradas; continuas son las perífrasis y alusiones a la pedicación, irrumación, al coito, etc. En este campo normalmente prevalece no el término eufemístico, sino el propio o el disfemístico, cargado de connotaciones jocosas, burlescas o paródicas hasta tal punto que, a menudo, la «gracia», el «ingenio» del epigrama radica principalmente en la expresión elegida [21]. La conjunción de este fondo y de esta forma alcanza tan alto nivel artístico dentro del epigrama que sólo se puede pensar

[20] SCHÖNBERGER, «Zur Sprache der Priapeen», *Glotta* 28 (1940), 89.

[21] E. MONTERO, *Aspectos...*, págs. 280 y sigs.

situando al *C. P.* en la proximidad inmediata de Marcial, lo que precisamente es uno de los argumentos base de las teorías de Buchheit.

e) EL PÚBLICO DEL «*C. P.*». — La lengua en general de estos poemas, a pesar de algunos rasgos de nivel popular que posee, todavía conserva, en buena medida, la elegancia de la poesía augústea [22]. Por ello, se puede parangonar con la de Marcial. Como prueba tenemos el que se haya adjudicado la obra a este autor. Igualmente la atribución, por parte de diversos autores, a clásicos como Ovidio, Virgilio o Tibulo habla a favor de su nivel literario, cosa que, por lo demás, prueban las numerosas concomitancias —imitaciones o no— de Catulo, Ovidio o Marcial [23].

Esto nos plantea un problema en modo alguno secundario: ¿a quiénes iban destinados estos poemas? ¿Suponen un público culto? La pregunta es difícil de contestar, porque la respuesta depende del nivel cultural del momento y de noticias, que desconocemos, sobre la difusión de la obra. No obstante, podemos hacernos una idea de su público por las referencias cultas del texto. Es evidente que un buen número de alusiones a dioses, héroes y costumbres eran de dominio común, pero si reunimos algunas de estas referencias menos usuales, podemos sospechar que no estamos ante una obra para regocijo de ignorantes. En efecto, la alusión a la *Hécale* de Calímaco (12), las citas clásicas del poema 16, 51 y 60, el conocimiento de la literatura erótica que supone la cita de Filenis (63) y Elefantis (4), la lectura atenta de Homero que subsiste en la alusión a Tideo (80) y la parodia de la *Ilíada* y la *Odisea* (68), el conocimiento de Sirio y Erígone (62),

22 SCHÖNBERGER, «Zur Sprache...», págs. 89 y sigs.
23 Cf. ed. de PASCAL, págs. XX-XXI, y L. HERRMANN, «Martial...», págs. 31-33.

etcétera, suponen —además de la maestría y cultura del poeta— un público destinatario culto, el mismo que podía leer la literatura clásica latina sin perder las alusiones y juegos escondidos en cada una de estas citas. En esto inciden las reminiscencias de los epigramas griegos, de Catulo, Ovidio, Marcial y otros autores [24]. No obstante, si este público culto al que la obra iba destinada era un círculo especial, de talante liberal superior al de su época, capaz de burlarse de lo divino y lo humano, al que el propio poeta pertenecía —razón de más para su anonimato—, es algo que sólo se deja entrever.

4. *Príapo en la posteridad*

Sea como fuere, con la caída del culto a Príapo, el género priápico también decayó. Es verdad que algunos priapeos del *C. P.* se encuentran en inscripciones —como el 14 = *Corp. Inscr. Lat.* XI 3862; *Carm. epigr.* 1505; 861—, que Príapo juega un papel importante en el *Satiricón* de Petronio y que el *C. P.*, dejando otras menudencias [25], era perfectamente conocido por Ausonio en el siglo IV, como demuestra la clara imitación de *Priap.* 1 en *Bissula* (1 y 2), pero no se escribieron auténticos priapeos en adelante o, al menos, no nos han llegado. La larga inscripción *Corp. Inscr. Lat.* XVI 3565 = *Carm. epigr.* 1504 no es un priapeo y no fue en origen creada para Príapo, pues, como ha indicado Buchheit (*Studien...*, págs. 69 y sigs.), en realidad detrás de esta inscripción está un himno a Venus.

No obstante, hasta nuestros días la llamativa figura de Príapo ha permanecido viva en la vida religiosa de

24 Cf. HELM, «Priapea», en *Real Encyclopädie...*, XXII 2, cols. 1908 y sigs.
25 Cf. ed. de PASCAL, págs. 37-38.

algunas zonas de Italia [26] y los poemas priápicos no quedaron sin continuación. En efecto, coincidiendo con el redescubrimiento de algunos poemas del *C. P.*, a partir de finales del siglo XIII, se produjo una amplia difusión e influencia de este tipo de poesía, que tuvo su punto álgido —tanto en latín como en lengua vernácula— en los siglos XV y XVI, pero que no se detuvo hasta nuestros días. Por poner algún ejemplo, recuérdese que Nicolo Franco en el siglo XVI escribió una colección de sonetos contra P. Aretino titulada *Priapea*, llena de virulencia y agresividad sexual; que a su regreso de Italia Goethe compuso algunos priapeos, y que en España no faltan títulos como *Oda a Príapo* de L. Fernández de Moratín o *Diálogo entre Venus y Príapo* de R. Alberti [27].

5. *Manuscritos y ediciones. La traducción*

A) La tradición del *C. P.* se basa en manuscritos recientes. Por ello, la reconstrucción del arquetipo depende mucho de la distinta valoración que se da a estos testimonios. Veamos algunos ejemplos.

Vollmer (págs. 36-42) establece el texto a base de dos testimonios:

[26] COULON, *La poésie priapique dans l'Antiquité et au Moyen Age*, París, 1932; R. PAYNE, *El culto a Príapo*, Madrid, 1977.

[27] Una exposición general de esta influencia, en particular en Italia, puede verse en C. CALI, *Studi letterari*, Turín, 1898, págs. 1-86. Para Goethe en concreto, cf. D. JOST, *Deutsche Klassik. Goethes «Romische Elegien»*, Pullach bei München, 1974, págs. 152-53; F. BRONNER, «Goethes römische Elegien und ihre Quellen», *Neue Jahrb. f. Philo. u. Pädag.* 148 (1893), 525 y sigs.; E. GRUMACH, *Goethe und die Antike*, 1949, I, págs. 385-390. Para el aspecto artístico, véase el documentado trabajo de S. MORALEJO ÁLVAREZ, «Marcolfo, el Espinario, Príapo», en *Primera Reunión Gallega de Est. Clásicos*, Santiago, 1981, págs. 331-355.

1) *A* = *Cod. Florentinus* = *Laurentianus plut.* 33, 31, siglo XIV, escrito por Boccaccio.

2) *B* = Arquetipo de los restantes códices, entre los que destacan: *H* = *Guelferbytanus* 373 (Helmstad., 338) del 1460. *L* = *Florentinus Laur.* 39, 34, siglo XV. *V* = *Leidensis*, Bibl. Univ. Voss., 8.º, 81, siglo XV. *Wrat.* = *Wratislawiensis Rehd.* 60, siglo XV.

Los demás manuscritos de los siglos XV y XVI (unos 26) son de poco valor y, en parte, proceden de una colación de *A* y *B*.

Los manuscritos fundamentales que utiliza Vollmer son, prácticamente, los mismos que había utilizado Baehrens y los que luego utilizó Pascal, difiriendo en el relieve dado a algún otro manuscrito como el *B* de la Biblioteca benedictina de Catania, siglo XV. Simplificó más las cosas Cazzaniga, que puso como fundamentales los manuscritos *A* y *H*, que se remontan a un ejemplar único, que debió de ser el arquetipo. Los demás manuscritos carecen para él de valor, pero entre ellos el *V* es el más relevante. De esta manera el texto se monta, prácticamente, sólo entre dos manuscritos.

Las perspectivas en este terreno son distintas, como ha mostrado Buchheit en una dura crítica a esta última edición [28]. Según su propia colación de los manuscritos hasta ahora conocidos, todos los testimonios se dejan identificar y clasificar en cuatro grupos de valor específico: 1) Manuscritos dependientes o en torno a *A*. 2) Manuscritos dependientes o en torno al *Rehdigeranus*, 60. 3) El gran grupo dependiente de *B*. 4) Una clase mixta y variada. Las perspectivas en este terreno quedan abiertas.

B) La primera impresión de los priapeos salió a la luz con la edición príncipe de Virgilio, publicada por Giov. Andrea de Bussi en Roma en 1467, a la que siguieron en los siglos XV y XVI la de A. Portilia (s. a.),

[28] *Gnomon* 35 (1963), 36.

la Véneta (s. a.) y otras. Desde entonces los poemas del *C. P.* han entrado a formar parte de antologías más o menos ambiciosas, como las de Burmann, Amsterdam, 1759 y 1773; Meyer, Leipzig, 1835; Wernicke, Thorn, 1853, hasta que fueron acogidos en los *Poetae latini minores* de Baehrens, 1879; Vollmer, 1911; Müller, 1870, y sólo en nuestro siglo han merecido los honores de una edición independiente, aunque en unión de otra obra en ocasiones, como la de Buecheler, Berlín, 1912; Pascal, Turín, 1918; Maggi, Nápoles, 1923; Cazzaniga, Turín, 1959, que aquí seguimos (a pesar de sus deficiencias, es la mejor); Vivaldi, Roma, 1976, o Serra, Roma, 1977.

C) Hasta hace pocos años, el carácter de esta obra y los imperativos del tabú han impuesto la censura a toda traducción destinada al gran público. En efecto, en español no existe ninguna traducción, y las que existen en otras lenguas, además de anónimas en ocasiones, por ser de escasa tirada y no destinadas a la venta, son de difícil acceso. Así sucede con las traducciones más antiguas: dos inglesas anónimas de los años 1888 y 1890 —copiada la segunda de la primera—, una alemana de A. von Bernus, Berlín, 1905, y una francesa de T'Serstevens, París, 1929 [29]. De las traducciones de los años más recientes destacamos dos: C. Fischer, Salzburgo, 1969 (y 1978), y Vivaldi, Roma, 1976.

Desgraciadamente, lo que hemos podido ver de estas obras es bastante decepcionante, bien por basarse en ediciones desfasadas ya o por no ser fieles a la integridad del texto, brutal en ocasiones. No obstante, se observa que a mayor modernidad corresponde mayor rigor.

D) Ante esta perspectiva se comprende que no nos cabe otra salida que ceñirnos literalmente al texto y

[29] Para traducciones parciales antiguas, véase C. CALI, *Studi...*, págs. 82 y sigs.

ser totalmente fieles a él con todas las consecuencias, única manera de comprender el ambiente peculiarísimo de los priapeos. Sólo recogiendo en español todas las connotaciones posibles que poseen las expresiones eróticas latinas se puede llegar a hacerse uno con el texto. Esto lo intentamos sin reservas, como explicamos en la introducción a los grafitos. Ahora vaya por delante una guía bibliográfica sobre los priapeos y el campo de la vida y lengua erótica latina en particular.

6. *Bibliografía*

1.º)

V. BUCHHEIT, «Feigensymbolik im antiken Epigram», *Rheinisches Museum für Philologie* 103 (1960), 200-229.

— *Studien zum Corpus Priapeorum*, Munich, 1962.

F. BUECHELER, «Vindiciae libri Priapeorum», *Rhein. Mus.* 18 (1863), 381-415.

C. CALI, *Studi letterari*, Turín, 1898, págs. 5-81.

M. COULON, *La poésie priapique dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, París, 1932.

T. HELM, «Priapea», en PAULY-WISSOWA, *Real Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, XXII 2, cols. 1914-1952.

L. HERRMANN, «Martial et les Priapées», *Latomus* 22 (1963), 31-55.

H. HERTER, *De Priapo*, Giessen, 1932.

— «Priapos», en *Real Encyclopädie...*, XXII 2, cols. 1908-1913.

— «Phallos», en *Real Encyclopädie...*, XIX 2, cols. 1681 y sigs.

— «Dirne», en *Reallexicon für Antike und Christentum*, III, páginas 1157 y sigs.

— «Genitalien», en *Reallexicon...*, X, págs. 2-52.

A. E. HOUSMAN, «Praefanda», *Hermes* 66 (1931), 402-412.

S. MARIOTTI, «Note ai Priapea», en *Lanx satura N. Terzaghi oblata. Miscellanea Philologica*, Génova, 1963, págs. 261-266.

J. K. SCHÖNBERGER, «Zur Sprache der Priapeen», *Glotta* 28 (1940), 88-99.

F. R. THOMASON, *The Priapea and Ovid.: A Study of the Language of the Poems*, Nashville, 1931. Cf. F. R. STEELE, *A Re-

view of «The Priapea and Ovid: A Study of the Language of the Poems», Nashville, 1932.

K. WILLENBERG, «Die Priapeen Martials», *Hermes* 101 (1973), 320-351.

2.°)

F. C. FORBERG, *Manual of Classical Erotology* (*De Figuris Veneris*), Nueva York, 1966 (= Manchester, 1884).

P. GRIMAL, *L'amour à Rome*, París, 1963.

H. LEWANDOWSKI, *Las costumbres y el amor en la antigua Roma*, Barcelona, 1966.

H. LICH, *Costumi sessuali dell' antica Grecia*, Roma, 1962.

3.°)

N. BLONDEAU, *Dictionnaire érotique Latin-français*, París, 1885.

E. MONTERO CARTELLE, *Aspectos léxicos y literarios del latín erótico*, Santiago de Compostela, 1973.

— «De las *«nugae»* a los graffiti o del priapismo verbal», *Durius* 3 (1971), 371-383.

I. OPELT, *Die Lateinischen Schimpfwörter und verwandte sprachliche Erscheinungen*, Heidelberg, 1965.

R. PELLEGRINI, *Sexuología*, Madrid, 1968.

P. PIERRUGUES, *Glossarium eroticum linguae latinae*, Amsterdam, 1965 (= París, 1926).

G. VORBERG, *Glossarium eroticum*, Stuttgart, 1965 (= 1932).

H. WELTER, *Supplementum et Index Lexicorum eroticorum linguae latinae*, Bolonia, 1970 (= París, 1911).

4.°)

C. J. CELA, *Diccionario secreto*, I-II, Madrid, 1970-1971.

— *Enciclopedia del erotismo*, Madrid, I-IV [s. a.].

J. MARTÍN, *Diccionario de expresiones malsonantes del español*, Madrid, 1974.

7. *Pasajes en que el texto aquí traducido difiere de la edición de Cazzaniga*

Poema	1, v. 1:	v. n. 15		Poema	62, v. 1:	v. n. 62
»	1, 3:	16		»	67, 2:	66
»	50, 1:	52		»	80, 9:	93

1

Tú, que te dispones a leer las procaces chanzas de estos poemas sin pulir [1], desarruga ese severo ceño que iba bien al viejo Lacio. No habita en este templo la hermana de Febo, ni Vesta; tampoco la diosa nacida de la cabeza de su padre [2], sino el guardián de los jardines pintado de minio, de descomunal verga, que muestra totalmente al descubierto su entrepierna. Por ello o cubre con la túnica las partes pudendas o lee estos poemas con los mismos ojos con los que las miras.

2

Como puro juego —tú, Príapo, eres testigo de ello— he compuesto, sin gran esfuerzo, estos poemas dignos de un huerto y no de un libro [3]. Tampoco he convo-

[1] La calificación de la obra en los poemas 1-2 por parte del propio poeta como juego sin pretensiones (*lusus*) debe entenderse de la elección del tema, pero en modo alguno de la cualidad literaria. Este orden de cosas se entiende bien, si pensamos que en la literatura latina prácticamente sólo la épica y la tragedia están excluidas de esta caracterización. Cf. BUCHHEIT, *Studien...*, págs. 29 y sigs.

[2] Palas Atenea o Minerva.

[3] El doble prólogo no era raro en la literatura latina: recuérdese *Introducción*, pág. 21. En intrínseca solidaridad de forma y función aquí se complementa la llamada al lector del poema 1 con la dedicatoria al destinatario, Príapo, del 2, y declaraciones suplementarias sobre el carácter de estas poesías.

cado a las musas, como suelen hacer los poetas, a un lugar no virginal, pues me faltaría coraje y valor si me atreviese a llevar ante la méntula de Príapo a las castas hermanas, el coro de las Piérides. Por ello te suplico que acojas benévolamente estos poemas que, valgan lo que valgan, ocioso, he escrito en las paredes de tu templo[4].

3

Podría decirte con rodeos: «dame lo que puedes dar repetidamente y nunca se agota; dame lo que quizás desearás inútilmente dar cuando una desagradable barba cubra tus pobladas mejillas; lo que a Júpiter dio Ganimedes, que, arrebatado por el águila sagrada, escancia ahora agradable néctar a su amante, y lo que la primera noche concede la virgen al ardiente esposo[5], mientras, en su inexperiencia, teme el desgarramiento del otro lugar. Pero mucho más sencillo es decirte claramente: «deja que te dé por culo». ¡Qué le voy a hacer! Tosca es mi Minerva[6].

De la importancia de ambos poemas para la autoría del libro ha hablado BUCHHEIT, *Studien...*, págs. 3 y sigs.

[4] Esta frase ha inducido a toda clase de hipótesis, incluso a suponer un templo —el de Mecenas, citado en HOR., *Sat.* I 8— del que procederían estos poemas. Creemos que debe pensarse en una metáfora, basada en un fondo real (las inscripciones a Príapo): el libro como templo dedicado a Príapo. Cf. BUCHHEIT, *ibidem.*

[5] Según atestigua SÉNECA, *Controv.* I 2, 22, se hacía gracia a la virginidad de la temerosa desposada la primera noche, pero en compensación sufría la pedicación. Esto parece una reminiscencia de la ofrenda de las primicias a los dioses.

[6] Frase proverbial (CIC., *Lel.* 19; HOR., *Sát.* II 2, 23) para indicar falta de instrucción, finura o elegancia, es decir, modales, pues al fin y al cabo Príapo era un dios de carácter aldeano. Minerva inspiraba y presidía toda actividad intelectual (o artesanal) y, por ello, era símbolo de la cultura y refinamiento personal.

4

Los cuadros licenciosos inspirados en las obras de Elefantis ofrenda Lálage al erecto dios, y ruega que pruebes si ella actúa en la práctica de acuerdo con las posturas representadas[7].

5

La ley, que según cuentan, al zagal Príapo impuso, se encuentra aquí debajo en dos versos escrita: «lo que mi huerto tiene impunemente podrás tomar, siempre y cuando lo que tu huerto tiene logre alcanzar»[8].

6

Aunque[9], como ves, soy un Príapo de madera y de madera es mi hoz, así como mi pene[10], te cogeré y,

---

[7] El poema alude a las distintas figuras o posturas y maneras de hacer el amor, tema repetido en todas las culturas. En la literatura grecolatina se citan, en lugar destacado, a la griega Elefantis junto al latino Sabelo (cf. MARC., XII 43; SUET., *Tib.* 43). A ello está dedicada gran parte de la obra de FORBERG, *Manual of Classical Erotology* (*De figuris Veneris*). Otros representantes famosos, en este aspecto, de la cultura occidental fueron, por ejemplo, el célebre PIETRO ARETINO o la *Satyra Sotadica*, atribuida a LUISA SIGEA. En el ámbito oriental inciden en este campo obras como *Kama Sutra* o *Ananga Ranga*.

[8] Alude, como es natural en Príapo, mediante la ambigüedad erótica de «huerto», a la pedicación.

[9] Admitimos con BUCHHEIT, *Studien...*, págs. 127-30, y A. SZANTYR, «Missverstandene quod-Sätze», *Gymnasium* 79 (1972), 499-511, que el *quod* inicial de los poemas 48, 1; 76, 1 y 79, 1 es relativo completivo, pero no en este caso, debido a la particular presencia de *tamen* en el v. 3. De todos modos, la traducción nos exige un «aunque» que no quiere presuponer un tipo gramatical predeterminado en el latín.

[10] Los atributos más comunes de Príapo.

así cogido, toda ésta [11], sin dejar nada fuera, por grande que sea, más tensa que una ballesta y que una cítara, te la hundiré hasta la séptima costilla.

7

Al hablar me confundo en una letra, pues en «T(e) P(e) dico» mi lengua siempre tartajea [12].

8

Lejos de aquí las castas matronas: es vergonzoso que leáis impúdicos versos. Eso les importa un comino y se vienen derechas. Sin duda las matronas se regodean contemplando a gusto una buena polla.

9

¿Por qué tengo al descubierto mis partes obscenas quieres saber? Pues averigua por qué ningún dios oculta sus armas. El señor del mundo, rey del rayo, lo muestra abiertamente y no tiene el dios marino un oculto tridente. Ni Marte esconde la espada, a la que debe su valía, ni Palas, intrépida, disimula la lanza en los pliegues de la ropa. ¿Siente acaso vergüenza Febo de llevar en bandolera sus áureas flechas? ¿Es que Diana lleva a escondidas su carcaj? ¿Tapa el Alcida el astil de su nudosa maza? ¿Guarda el dios alado bajo su túnica el caduceo? ¿Quién ha visto a Baco cubrir

[11] A saber, la verga.

[12] «Pronuncio Te como Pe», que en latín resulta *Te pedico*: «te doy por culo», grito de guerra del dios. La adivinanza y juegos con letras, palabras y símbolos, difundidos en Grecia y Roma desde muy pronto por influjo oriental, son comunes a todas las literaturas y, en la antigüedad, están presentes en sus modalidades todas. Véanse aquí mismo los poemas 54 y 67.

con sus ropas el ligero tirso o a ti, Amor, con la antorcha oculta? No sea, pues, un delito para mí tener la verga siempre al descubierto: si me faltase esa arma, quedaría inerme [13].

10

¿De qué te ríes, estúpida muchacha? No me hizo Praxiteles, ni Escopas, ni me pulió la mano de Fidias, sino que un campesino desbastó un informe leño y me dijo: «Sé Príapo.» Sin embargo, tú me miras y te ríes. Sin duda te parece salada esta columna que se yergue rígida en mis ingles [14].

11

Ten cuidado no te coja. No te castigaré, si te cojo, a garrotazos, ni te produciré crueles heridas con la curva hoz: atravesado con mi percha descomunal, quedarás tan estirado que no creerás que tu culo tenga rugosidad alguna.

12

Cierta mujer más vieja [15] que la madre de Héctor, hermana, según creo, de la Sibila de Cumas y de la misma edad de Hécale, a la que Teseo, a su regreso, encontró en la pira funeraria [16], suele venir aquí con

[13] El ciclo de la comparación —ridícula y paródica siempre— de Príapo, dios menor, con los grandes dioses se repite mucho, pero de modo variado: 20, 36, 39, 53, 75.

[14] Temática similar en su comienzo a HOR., *Sat.* I 8.

[15] Con Cazzaniga y otros editores, desde Heinsius leemos ⟨*hau*⟩ *minor*, pero estimamos igualmente posible la proposición de BUCHHEIT, *Studien...*, págs. 132 y sigs., *iunior* = «un poco más joven que».

[16] Anciana (a la que celebró Calímaco) que hospedó y rogó a Júpiter por Teseo en su camino a la lucha con el toro de

renqueante paso y alzando al cielo sus arrugadas manos, pide que nunca le falte una verga. Mientras me suplicaba así ayer[17] escupió uno de sus tres dientes. «Llévatelo lejos», le dije, «y deja que permanezca oculto bajo tu túnica andrajosa y tu roja estola, como debe siempre ser, y que tema la luz del día ese miembro indecente, macilento, de tan enorme abertura y de prominente nariz pilosa, que lo tomarías por Epicuro en enorme bostezo»[18].

13

Te atravesaré, muchacho, te lo advierto, y te joderé, muchacha, a ti. Al barbado ladrón la tercera[19] pena le aguarda.

14

Tú, quienquiera que seas, entra acá, no pienses en evitar la venerable ermita del rijoso dios, y, si es que durante la noche una muchacha te acompaña, no temas por eso entrar. Eso es propio de los severos dioses. Nosotros, mezquinas divinidades campestres, nada valemos. Nosotros, dando de lado al pudor, con los testículos al aire estamos a cielo abierto. Por tanto, todo

---

Maratón y a la que éste, a su regreso, encontró ya muerta. Teseo instituyó su culto en agradecimiento. En la ed. de CAZZANIGA, que seguimos, *aequali* es errata por *aequalis*.

17 Seguimos la interpretación de BUCHHEIT, *Studien...*, páginas 135 y sigs., de un «ayer» neutro temporalmente, en contra de la tradicional, desde Buecheler, que veía aquí una alusión a la nocturnidad.

18 En la comedia, el epigrama e incluso la elegía y la lírica (PROP., III 25; HOR., *Epod.* 8 y 12; *Od.* I 25; IV 13), es frecuente el desprecio y la burla de la verde vejez, así como el recurso a la comparación con viejos y viejas famosas y legendarias. Cf. poema 57.

19 La irrumación, como se deduce fácilmente de la lectura de los poemas 22 y 74, que forman un ciclo temático con éste.

el que quiera, aunque embadurnado del hollín del ennegrecido lupanar, que entre aquí.

15

Quienquiera que ponga sus manos poco honradas en el vergel a mí confiado, verá que no soy un eunuco. Y si por ventura replica «¿Quién sabrá que aquí, en un lugar apartado y entre arbustos, has sido tú quien me ha partido en dos?», se equivoca: este pleito se llevará a cabo con grandes testigos[20].

16

Cuales fueron las manzanas gracias a las que Hipómenes se llevó a la hija de Esqueneo[21], cuales tenía el célebre jardín de las Hespérides, cuales debería llevar siempre en su repleto regazo Nausícaa vagando por los dominios de su padre, cual fue la manzana que Aconcio grabó y que al leerla juramentó a la muchacha con el apasionado mancebo, tales el piadoso dueño de este floreciente vergel ha ofrendado, desnudo Príapo, sobre tu altar.

17

¿Qué tengo yo que ver contigo, inoportuno metomentodo? ¿Por qué impides que se me acerque el ladrón? Deja que venga. Se irá más ancho[22].

---

20 Anfibología erótica: *testis* = «testigo» y «testículo».

21 Atalanta. La historia de Aconcio a que se alude es la de sus artimañas para conseguir a Cidipe. Estando en el templo de Artemis esta doncella, Aconcio le tiró un membrillo en el que ella leyó esta frase grabada por Aconcio: «juro por el templo de Artemis que me casaré con Aconcio». Así quedó juramentada.

22 Por la pedicación.

18

Ventaja, y no pequeña, tengo en mi carajo: ninguna mujer puede resultarme demasiado ancha.

19

Si la trotacalles Teletusa [23] un día, con las nalgas al aire [y agitando el vientre de la ceca a la meca], se te meneara moviendo el espinazo [24] podría con tales artes, oh Príapo, no sólo conmoverte a ti, sino también al mismísimo hijastro de Fedra [25].

20

El rey del rayo es Júpiter. De Neptuno el arma es el tridente. Poderoso gracias a su espada es Marte. La lanza, Minerva, es tu atributo. Con el tirso emparrado, Baco entabla el combate. La mano de Apolo lanza la flecha, como todo el mundo sabe. Arma la pica la invicta diestra de Hércules: más a mí [26] un carajo erecto me hace terrorífico.

21

La abundancia [27] me echa a perder. Por ello sé propicio a mis súplicas, oh Príapo, no me delates con tu

[23] Si esta Teletusa es la misma, como parece muy probable, que la de Marcial (VIII 51; VI 71; XIV 203), se trataría de una famosa *puella gaditana*, mitad prostituta, mitad folklórica, que encandilaba a los romanos, como muchas compatriotas suyas.

[24] El poema se ha interpretado siempre con gran inseguridad, como se refleja en las numerosas variantes de los puntos de conexión entre la primera parte (v. 1) y la segunda (v. 6), además de la *crux* del v. 3. Nosotros seguimos, en esta ocasión, la interpretación de BUCHHEIT, *Studien...*, págs. 118-120 y 136-7.

[25] Hipólito, símbolo de la castidad a ultranza.

[26] Príapo. Cf. poema 9.

[27] La clave del epigrama está en el término *copia* = «abun-

acusación y a nadie digas que las manzanas a ti ofrendadas como propias proceden de la Via Sacra.

22

Si a robar viniesen una mujer, un hombre o un muchacho, que aquélla presente su coño, aquél su boca, éste sus nalgas [28].

23

Para quien cortase aquí una violeta o una rosa o robase unas hortalizas o alguna fruta sin pagarla, pido que, falto de mancebo o de mujer, reviente de una erección como la que en mí veis, y que golpee en vano el ombligo sin cesar su méntula insatisfecha.

24

El jardinero de este fecundo vergel me encargó la custodia de este lugar a él confiado. Ladrón, recibirás tu castigo por más que enfurecido grites: «¿tengo yo que aguantar esto por unas berzas?». «Efectivamente, por una berza» [29].

25

Este cetro [30] que, separado del árbol, nunca más podrá reverdecer, este cetro que reclaman para sí las

dancia». La abundancia puede ser, según Buecheler, de «manzanas» o, según Housmann, de «ladrones». Con BUCHHEIT, *Studien...*, págs. 137-9, entendemos manzanas, única forma de relacionar el principio y el final.

[28] Tres castigos (fornicar, irrumar y pedicar) correspondientes a los tres tipos de delincuentes. Véase poema 13.

[29] Alusión erótica: *holus* o 'berza' = 'pene'. Cf. BUCHHEIT, «Ludrica latina», *Hermes* 90 (1962), 255.

[30] Se trata del falo de Príapo, hecho de madera como él mismo.

lujuriosas mozuelas, que algunos reyes desean tomar en sus manos y que nobles sodomitas besan, se hundirá en las entrañas del ladrón todo entero hasta el empeine y la empuñadura de los cojones.

26

En consecuencia, oh Quírites[31] (pues ¿cuál será el límite?), o me cortáis el miembro viril que noche tras noche fatigan las vecinas siempre calientes y más salaces que los gorriones en primavera, o reventaré y os quedaréis sin Príapo. Vosotros mismos veis qué jodido, agotado, pálido y macilento estoy, yo que antes, rubicundo y vigoroso, solía atravesar aún a los ladrones más fuertes. Ahora, pobre de mí, me fallan las fuerzas y escupo peligrosos esputos entre los espasmos de la tos.

27

Quincia, delicias del pueblo, conocidísima del Circo Magno, experta en menear sus vibrantes nalgas, deposita en ofrenda a Príapo los címbalos y crótalos, sus instrumentos de calentamiento, así como los tambores golpeados con firme mano. En compensación suplica ser siempre grata a los espectadores y que su público esté siempre tenso[32] como el dios.

[31] Parodia del estilo oratorio. Se quiere dar la sensación de súplica patética final del discurso. Sobre este tipo de poemas, quizá influido por las imágenes de Príapo de rodillas y suplicante, véase BUCHHEIT, *Studien...*, págs. 91 y sigs.

[32] *Tensus*. Anfibología: «atento» y «erecto». La ofrenda debe verse dentro del marco tradicional de que los profesionales ofrendaban a Príapo los instrumentos más característicos de la profesión.

28

A ti, que tienes malas intenciones y difícilmente aguantas sin robar del huerto, te daré por culo con mi falo descomunal y si no da buen resultado este castigo, tan duro y penoso, tentaré otro agujero más alto[33].

29

Que me muera, oh Príapo, si no me da vergüenza decir palabras torpes y obscenas. Pero como tú, siendo dios, muestras tus huevos al aire dejando de lado el pudor, debo yo llamar al coño, coño, y al carajo, carajo.

30

«Oh Príapo, amenazador por la hoz y esa otra parte todavía mayor, indícame, por favor, el camino a la fuente.» Vete, forastero, por esas viñas, pero si coges una sola uva, tendrás agua para tomar de otro modo[34].

31

Mientras no me robes nada con atrevida mano, te será permitido ser más casto que la mismísima Vesta. De lo contrario, esta arma de mi vientre te abrirá de tal manera que tú mismo, todo entero, podrás salirte por tu propio trasero.

32

Una muchacha más seca que las uvas pasas, más pálida que el boj y la cera fresca, que comparadas

[33] La boca = irrumación.

[34] Anfibología: *aqua* = «agua» y «semen». Se alude a la irrumación.

con ella y con sus miembros hace parecer a las hormigas gruesas, cuyas entrañas sin abrir podría observar un arúspice etrusco a través de la piel, [árida piedra pómez carente de todo jugo] a la que nadie ha visto ni siquiera escupir, que por sangre, según opinan los médicos, tiene polvo y serrín en las venas, suele llegarse a mí por las noches y me ofrece su palidez y macilencia espectral. Así parezco, guardián férreo de la casa, restregar el cuerno de la lámpara [35].

33

Los antiguos Príapos tenían a las Náyades y a las Dríadas y había siempre con qué satisfacer la verga erecta del dios. Mas ahora de esto nada queda y tan entera está mi pasión, que pienso que las ninfas todas han muerto. Es, en efecto, vergonzoso de hacer, mas para no reventar de erección, dejando a un lado mi hoz, mi mano será mi amante [36].

34

Para festejar al rijoso dios, una muchacha fue ajustada en bajo precio, ella sola para todos. Y ésta,

[35] «En la argolla que le sirve de soporte». Como era usual que un falo o la imagen de Príapo con su falo sirviese de soporte a una lámpara en una calle o mansión, Príapo compara aquí esta función con la que le toca hacer en sus relaciones sexuales con esta joven tan seca y enjuta. Para él no parece existir diferencia. Cf. CAZZANIGA, XI. Para otras interpretaciones de este lugar tan discutible, cf. BUCHHEIT, *Studien...*, páginas 139-42, el cual, por su parte, de modo muy razonado, propone entender: «entonces parece sucederme lo mismo que a un portalámparas de bronce en una esquina de la calle que (se) afila su cuerno (en la argolla con la que sostiene la lámpara)». Para el v. 6, cf. CAZZANIGA, 33 y XIV.

[36] Se alude a la masturbación. Cf. E. MONTERO, *Aspectos...*, página 78.

ahora, por cuantos hombres en una sola noche agotó, otros tantos falos de sauce te consagra.

35

Te pedicaré, ladrón, la primera vez; y si tú mismo una segunda vez fueses cogido, te irrumaré; mas si tramases robar por tercera vez, para que sufras ambas penas, te pedicaré y te irrumaré.

36

Todos tenemos una configuración característica del cuerpo: Febo es de exuberante cabellera; Hércules, musculoso; aspecto de doncella toma el afeminado Baco [37]; Minerva es de ojos garzos; Venus, de mirar coqueto [38]; [cornuda] [39] ves la frente de los arcadios Faunos; graciosos pies posee el mensajero de los dioses; el tutor de Lemnos [40] se mueve con pasos desiguales; intonsa está siempre la barba de Esculapio; nadie es más ancho de pecho que el fiero Marte: y si algún lugar me queda a mí entre éstos, que Príapo no hay ningún dios más «carajudo».

37

Me preguntas por qué, en agradecimiento, he pintado en el cuadro votivo el miembro que nos procrea. Teniendo yo mi pene enfermo y recelando, desgraciado

[37] El aspecto de Baco era muy afeminado. Ya de niño fue vestido con ropas de niña para evitar la venganza de Hera, celosa de los amores de Zeus, uno de cuyos frutos fue Baco.

[38] En el original *paeta*, un epíteto particular de Venus que alude a sus miradas tiernas, furtivas, lascivas, de reojo.

[39] Cf. CAZZANIGA, XII, y BUCHHEIT, *Gnomon* 35 (1963), 36.

[40] Hefesto o Vulcano.

de mí, de la mano del cirujano, temía confiar la curación de mi verga a dioses como Febo y el hijo de Febo[41], excesivamente altos y verdaderos. Entonces le dije a éste: «Socorre, oh Príapo, esta parte de mi cuerpo de la que tú mismo, padre, pareces parte, que si ella se salva sin amputación, te ofrendaré en exvoto una verga pintada completamente igual y del mismo color que la que tú has curado.» El dios lo prometió, movió el falo en señal de aprobación y cumplió mi ruego.

38

Conviene que te franquees conmigo sinceramente, sea lo que sea, ya que mi naturaleza[42] siempre se ha mostrado abierta: yo quiero pedicar, tú coger mis frutas; si lo que pido me das, lo que pides recibirás.

39

Por la belleza, Mercurio puede agradar, por su belleza llama la atención Apolo, hermoso también se representa a Baco, aunque el más hermoso de todos es Cupido. Por mi parte confieso carecer de belleza y, sin embargo, mi carajo ¡qué bien está! Si alguna muchacha hay de coño sensible[43], antepondrá éste a todos aquellos dioses.

40

Telesina, muchacha famosa entre las «chicas» de la Suburra[44], que, según creo, ganó la libertad a costa de

[41] Apolo y Esculapio.

[42] Anfibología: *natura aperta* = «natural abierto» y «con los genitales al aire».

[43] Lit. «vagina no estúpida» para los placeres del amor, es decir, «no frígida».

[44] Algo así como el «barrio chino» de Roma.

su cuerpo, con una corona dorada, Príapo sagrado, ciñe tu miembro: las cortesanas lo tienen como su más alto dios.

41

Quienquiera que venga aquí, transfórmese en poeta y dedíqueme versos parranderos. Y el que así no lo hiciese, camine como rey de los higos[45] entre los eruditos poetas[46].

42

El hortelano Aristágoras, contento por el buen comienzo de sus viñedos, te ofrenda en exvoto, oh dios, unas [uvas de cera]. Tú, Príapo, conténtate con la reproducción de la fruta que te consagra y haz que él pueda traerte frutos verdaderos.

43

Aunque soy de madera, una muchacha me da besos en el medio de mis piernas. ¿Para qué creerías tú que quiere mi pica? No hace falta augur. «En mí», creedme que dijo, «emplearé esa ruda pica con golpes verdaderos».

44

No penséis que todo lo que digo os lo digo en plan de broma y juego. Irrumaré repetidas veces, no lo dudéis, a todo ladrón que coja preso.

[45] *Ficosus* (de *ficus*: «higo») alude —por denominación simbólica— a las excrecencias, úlceras y llagas producidas por una enfermedad venérea, la sífilis probablemente, fruto de la pedicación: cf. VORBERG, *Glossarium*, s. v., y BUCHHEIT, «Feigensymbolik...», págs. 227 y sigs.

[46] Erudito irónicamente. Es decir, entre los poetas que rehusaban, llamándose doctos y eruditos, componer priapeos en honor de Príapo.

45

Al ver el dios erecto a alguien rizándose los cabellos con un hierro caliente para semejarse a una muchacha africana, le dijo: «Eh tú, marica, a ti me refiero, por más que te abrases y te ensortijes, ¿acaso crees —dime la verdad— que te vas a hacer por eso una muchacha, cuando los pelos que tu verga tiene no han conseguido nada?»[47].

46

Muchacha más negra que los negros y más viciosa que todos los pervertidos, más chiquitina que el pigmeo que a la grulla teme, más fiera y peluda que los osos y más ancha que las bragas medas o indias[48]: [...][49] pues, aunque me veas dispuesto, hacen falta diez manojos de orugas[50] para que yo pueda machacar los valles y hondonadas de tu ingle y aplastar los hormigueantes gusanillos de tu vagina[51].

---

[47] Los pelos del pubis son ensortijados como los de las mujeres y no por eso son de mujer. De esta manera —dice Príapo—, aunque te rices el pelo, no serás mujer, pues ya lo son por naturaleza los de tu pubis y, sin embargo, no han conseguido nada. Por eso, Príapo le pedicará, no le joderá, puesto que, a pesar de sus esfuerzos, sigue siendo hombre. La puntilla final, de todos modos, es obscura. Cf. CAZZANIGA, página 37, n., y BUECHELER, «Vindiciae...», pág. 398.

[48] Calzones anchos y flojos recogidos por la parte inferior de las piernas, de uso entre los bárbaros.

[49] Verso totalmente corrupto. Para posibles sentidos, cf. BUECHELER, «Vindiciae...», pág. 397: «preferiría verte muerta a tener que coitar contigo».

[50] Planta considerada de poderes afrodisíacos.

[51] La vagina ulcerosa pulula de abundantes gusanos. Por ello, ni con el más fuerte afrodisíaco sería Príapo capaz de sentir deseos ante una mujer tan desagradable.

47

Si alguno de vosotros, que venís a la cena, no se atreve a ofrecerme versos, le deseo que su esposa o su amante fatigue a su rival jugueteando, mientras él pasa la noche entera solo, excitado por las afrodisíacas orugas.

48

Para entender por qué ves empapada la parte que me acredita como Príapo, debes saber que no es rocío, ni escarcha, sino lo que brota por sí solo cuando pienso en una lasciva mozuela.

49

Tú, que ves en el estuco que me rodea poemas llenos de chanzas no muy castas, no te ofendas por esos versos obscenos, ya que ves que mi méntula no tiene arrugado el entrecejo.

50

Cierta muchacha, falsa como la que más[52], escucha esto, oh Príapo, se burla de mí y ni se deja, ni dice que no se dejará: siempre encuentra excusas para diferirlo. Mas si alguna vez al fin puedo gozarla, ceñiré toda tu méntula, oh Príapo, con coronas como la mía.

51

¿Qué razón y qué motivo habrá para que vengan tantísimos ladrones a mi huerto, cuando todo el que cae en mis manos recibe su castigo y es agujereado hasta los curvos riñones? No hay higos aquí preferibles

---

[52] Leemos *fucosissima* (y no *ficosissima* como muchos editores) con BUCHHEIT, «Feigensymbolik...», pág. 227.

a los del vecino, ni uvas como las que cogía la rubia Arete[53], ni manzanas injertadas en árboles picenos, ni peras que con tanto peligro busques, ni ciruelas más amarillentas que la fresca cera, ni serbas que detienen los vientres sueltos. Tampoco mis árboles producen famosas moras, ni la nuez oblonga, llamada [alva][54], ni almendras de brillantes flores púrpura. Entre las verduras no me glorío de producir coles o acelgas de mayor tamaño que ningún otro huerto, ni puerros que crecen siempre en su cabeza. Ni creo que nadie venga a robar calabazas semilleras, albahacas, cohombros desparramados por tierra, lechugas sésiles, agrias cebollas o ajos, ni que se lleven por la noche la afrodisíaca oruga, la fragante menta o la ruda salubre. Pues aunque todo esto lo tengo en mi huerto, en no menor cantidad lo producen los huertos colindantes. Si, pues, a ésos los dejáis intactos y venís, ladrones descastados, a este lugar que yo cuido, es que, sin duda, corréis presurosos a un castigo manifiesto y esa misma amenaza os incita.

52

¡Eh tú, que no apartas tu mano ladrona del huerto a mí confiado! Primero, nada más entrar, este portero libidinoso que aquí ves, con ritmo alterno, metiendo y sacando, te dejará más abierto que una puerta. Luego caerán sobre ti estos dos que van a mi lado, bien dotados de colgajos y cuando, tumbado, te hayan acribillado bien, llegará al prado un asnillo salaz, en modo alguno peor dotado[55]. Por ello, si es sensato, ese mal-

---

[53] Esposa de Alcínoo, rey de los feacios. En el vergel que rodeaba su palacio maduraba todo el año toda clase de frutos.

[54] Nombre corrupto. Cf. BUECHELER, «Vindiciae...», páginas 398-99. Quizá se refiera a la avellana.

[55] Las referencias, según Buecheler, son: 1.º) el falo de Príapo; 2.º) dos divinidades menores de carácter próximo a

vado ladrón tendrá mucho cuidado, al saber que hay aquí tan grandes vergajos.

53

Suele contentarse Baco con unas pocas uvas, cuando las grandes cubas apenas pueden contener el mosto en fermentación y una simple corona se ciñe a Ceres, cuando la extensa era no da abasto de abundantes mieses. Tú también, que eres una divinidad menor, sigue el ejemplo de las mayores y, aunque poco te ofrendamos, recibe gustoso estos frutos del campo.

54

Si escribes CD y le pones encima la lanza de un carro, el que te quiere abrir por medio quedará pintado[56].

55

¡Quién lo iba a creer! Incluso la hoz (vergüenza me da confesarlo) me han robado de mis manos los ladrones. Pero no me importa tanto el daño y la vergüenza de la pérdida como el miedo fundado a perder mis otras armas; pues si éstas las pierdo, cambiaré de patria y, habiendo sido ciudadano tuyo, Lámpsaco, seré galo[57].

Príapo como los *Panisci* o *Priapisci;* 3.º) el asno consagrado a Príapo. Otra interpretación más difícil de justificar (cf. CAZZANIGA, nota al pasaje) apunta a los testículos de Príapo y su falo.

[56] Príapo, caracterizado por su enorme falo y testículos. Cf. AUSONIO, *Epigr.* 87.

[57] Anfibología: *Gallus* = «galo» y «castrado» como los sacerdotes de Cibeles.

56

¿Tú también, ladrón, te burlas y me haces la higa al amenazarte? ¡Ay! ¡Ay! ¡Desgraciado de mí! ¿Qué? ¿Acaso es porque es de madera esto que me da aspecto terrorífico? En ese caso pediré a mi salaz dueño que se encargue de irrumar a los ladrones en mi lugar.

57

Una vieja corneja, una carroña, un cadáver ambulante, hecha un asco por el paso de los siglos, mujer que bien habría podido ser la nodriza de Titono, Príamo y Néstor [58], si no fuese ya muy vieja cuando ellos aún eran niños, me pide que no le falte un machacante. ¿Qué pasaría si ahora me pidiese ser doncella? «Con tal de que tenga dinero será doncella» [59].

58

El ladrón que frustrase mi cuidado [lejos de todo culo amariconado le roerá la comezón] [60] y la mozuela que con proterva mano cogiese de mis frutos no encontrará ya ningún jodedor.

59

No digas que no te lo dije de antemano: si vienes a robarme, saldrás atravesado [61].

---

[58] Símbolos en la antigüedad de la más larga longevidad.

[59] Este último verso parece una adición posterior y no una reflexión de Príapo. En contra de esta *communis opinio* se ha levantado la voz de D. Knecht, «À propos de deux épigrammes latines», *Antiq. class.* 35 (1966), 213-5.

[60] «Locus corruptus» tradicional, que ha restituido e interpretado brillantemente Buchheit, *Studien...*, págs. 143-4.

[61] Cf. Cazzaniga, aparato crítico, y crítica de Buchheit en *Gnomon* 35 (1963), 37.

60

Si poseyeses, oh Príapo, tantos frutos como versos, serías más rico que el antiguo Alcínoo.

61

¿Por qué te quejas a mí, granjero, de que, siendo antes un fértil manzano, lleve ya dos años aquí estéril? No me rinde, como piensas, la vejez, ni me maltrata el violento pedrisco, ni quemó mis retoños recién brotados el soplo de un frío retardado, ni me causaron mal, del que quejarme, los vientos, las lluvias o la sequía. Tampoco me dañó el estornino o el grajo ladrón, ni la vieja corneja, el acuático ganso o el sediento cuervo. Lo que pasa es que sostengo en mis fatigados ramos los versos de un pésimo poeta.

62

Perros, dormid tranquilos: Sirio y su querida Erígone [62] custodiarán el huerto.

63

Ya es bastante que de una vez por todas haya fijado mi residencia aquí y que, agrietando la tierra la canícula, tenga que soportar un seco verano. Ya es bastante que la lluvia me empape [toda] la ropa chorrean-

---

[62] Desechada actualmente la interpretación tradicional que trasladaba la función de los perros a Sirio o Canícula y Erígone, por carecer de toda relación con Príapo, se ve ahora una alusión sexual aquí. Para Buchheit, *Studien...*, págs. 124-7, *cum... Sirius Erigone* es «mentula cum erectione» o «verga erecta», mientras que para W. Ehlers, *Rhein. Mus.* 114 (1971), 95-6, es Príapo y su arma, la méntula. Tampoco se cree, en consecuencia, que falten versos al comienzo del poema.

te, que el granizo golpee sobre mi cabeza y que mi dura barba entiese aprisionada por el hielo. Ya es bastante que, después de pasar el día trabajando, siempre vigilante, me pase la noche como el día. Añade a esto que a mí, como algo sin valor, de tosco madero me labraron unas rústicas manos sin pericia y que, lígneo guardián de las calabazas, se me invoque entre todos los dioses como la última divinidad. Agrega a estas calamidades este signo de impudor, una tiesa pirámide de vigor libidinoso. Y ahora ante ésta una muchacha (casi me sale su nombre) suele venir con su machacante [y se va igual de insatisfecha después de practicar] [63] todas las figuras que Filenis [64] explica.

64

Un ladrón, más blando [65] que el tuétano de ganso, viene a robar aquí por el placer del castigo.

¡Que robe sin parar! No lo advertiré.

65

Este cerdo que, escapado del templado cubil, destroza con su hocico los lirios en crecimiento, te será inmolado como víctima. Sin embargo, para que no ocasiones la muerte de todo el ganado, mantén cerradas, oh Príapo, las puertas de tu jardín.

---

[63] La frase está corrompida. Damos una traducción tentativa solamente. «Ésta» es la verga de Príapo.

[64] Escribió sobre los diversos medios de coitar como Elefantis, Cirene y otros autores, Cf. PIERRUGUES, *Glossarium*..., página 393; G. VORBERG, *Glossarium*, págs. 502 y sigs. Véase el número 4.

[65] *Mollis* en el original supone un juego entre su significado «tierno, delicado, blando» y «afeminado». Cf. CATULO, 25, y sigs.

66

Tú, para no ver el testimonio de mi virilidad, te marchas de aquí, como conviene a una casta mujer. Y me parece bien, si no es que temes contemplar lo que dentro de tus entrañas deseas tener.

67

A la primera sílaba de *Pe*nélope siga la primera de *Di*do, y a la primera de *Ca*co [66], siga la de *Re*mo; lo que resulta de ellas, tú, ladrón, padecerás, si te cojo en el huerto: con este castigo pagarás tu delito.

68

Si te parece que por ser del campo digo algo paleto, perdóname. No me dedico a los libros, sino a la fruta, pero, inculto como soy, me he visto obligado muchas veces a escuchar aquí las lecturas de mi amo y he aprendido el vocabulario homérico. Él llama *psolóenta keraunón* a lo que nosotros llamamos «psole», y lo que nosotros llamamos «culo», él *kouleón.* Si efectivamente a una cosa no limpia se la denomina *merdaleón,* entonces la méntula de los bujarrones es merdosa [67]. Y si la verga troyana no hubiese gustado al

---

[66] Preferimos la lectura *Caci* a las restantes. La palabra indicada es *pedicare*: «dar por culo».

[67] Los términos griegos no tienen significado sexual, pero Príapo se finge ignorante e inculto y, como tal, toma todas las palabras griegas por aquellas que más le suenan o se asemejan fonéticamente. Nótese la parodia homérica al dar una interpretación sexual a los dos poemas homéricos: *psolóenta keraunón* = «rayo humeante», cf. *Od.* XXIII 320 y XXIV 539; *psole* = «méntula»; *kouleón* = «vaina»: *Il.* I 220; *merdaleón* = «terrible, espantoso de ver»; *môly* es la planta mágica que preservó a Ulises de los encantamientos de Circe: *Od.* X 302 y sigs.

coño lacedemonio [68], Homero no habría tenido tema que contar. Si la minga del Tantálida [69] no fuese tan notable, el anciano Crises no habría tenido nada de qué quejarse [70]. Esta misma verga fue la que despojó a su compañero de su dulce amada y, por esto, la que era del Eácida, prefirió ser suya [71]. Él cantó al son de la cítara peletronia [72] el lastimero canto, más tenso que su propia cítara. Sin duda alguna éste, por culpa del rencor, fue el comienzo de la augusta *Ilíada*, y ella [73] fue el origen del inmortal poema. El otro tema es el periplo del astuto Ulises: si buscas la verdad, también esto lo ocasionó la pasión. Aquí se habla de un tubérculo del que nace una áurea flor, a la que cuando llama *môly*, la verga es la *môly*. Aquí leemos que Circe y la Atlántida Calipso buscaron ávidamente la gran verga del varón duliquio [74], y que la hija de Alcínoo se quedó maravillada ante su miembro, que apenas había podido cubrir con un frondoso ramo. Sin embargo, él corría hacia su querida vieja y todo su pensamiento estaba, Penélope, en tu coño. Mas tú, por tu parte, permanecías tan «casta» que ya frecuentabas los banquetes y tu casa estaba llena de chulapones. Y para saber cuál era el más potente de ellos, en estos términos hablaste a los tensos [75] pretendientes: «Nadie

---

Sobre estos términos, cf. E. MONTERO, *Aspectos...*, págs. 85 y siguientes; 104, etc.

68 Helena.

69 Agamenón. Para una nueva interpretación de este verso, cf. Sc. MARIOTTI, «Note ai Priapea», en *Lanx satura N. Terzaghi oblata*, Génova, 1963, págs. 261 y sigs.

70 Por su hija Criseida.

71 Se alude a Aquiles y Briseida.

72 De Tesalia, de donde era Quirón, su maestro en música.

73 Anfibología: «ira» o «méntula».

74 Ulises.

75 Anfibología: «atentos» y «erectos», recuérdese núm. 32.

tensaba el arco [76] mejor que mi Ulises, ya fuera cuestión de fuerza o de maña. Mas como él ha muerto, vosotros poneos a punto ahora para conocer las cualidades del hombre que será mi marido.» Según esa conclusión, Penélope, yo podría complacerte, mas en ese tiempo no había sido hecho.

69

Cuando la dulzura de los higos te invada y ya vayas a extender tu mano, mírame, ladrón, y piensa en el peso del cipote que has de cagar después [77].

70

Un menesteroso coinquilino se ha mofado de mí. Tan pronto como [hizo la libación] [78] y extendió la mola, echando parte [de ella] en el fuego [y en mis partes] [79], se fue de aquí rápidamente, cumplido el sacrificio. Al instante la perra de un vecino se llegó a mí, atraída, al parecer, por el olor del humo y, devorando las ofrendas de la verga, me honró toda la noche [poniéndome erecta la verga] [80]. Por esta razón, vosotros no me pongáis en adelante ninguna ofrenda en ese sitio [81] para que no venga a por mí todo el tropel de perros famélicos, no sea que al venerarme a mí y a mi divinidad, vuestros guardianes resulten irrumados.

---

76 Anfibología: «tensar el arco» y «ponerse erecto».

77 Se alude en esta imagen al castigo de la pedicación. Sobre ello, cf. HOUSMANN, «Praefanda», *Hermes* 66 (1931), 404, y BUCHHEIT, *Studien...*, págs. 144-146.

78 Cf. CAZZANIGA, XIII; BUCHHEIT, *Gnomon* 35 (1963), 37.

79 Suponemos en el texto una alusión a la libación sobre el sexo de Príapo. Cf. CAZZANIGA, XIII.

80 «Poniéndose erecto» (*rigendo*) dice el texto, como consecuencia, suponemos, de las lamidas del perro.

81 En la méntula.

71

Si coges de la fruta confiada a mi cuidado, experimentarás cuánto me duele perder lo que me agrada.

72

Custodia el vergel, diligente Príapo: amenaza a los ladrones con tu vergajo bermejón [82]. —No tienes por qué avisarme, porque si tú mismo robas gordas manzanas, [flacos abrazos] [83] te daré.

73

¿Por qué miráis, más que putas, con ojos aviesos? Es verdad que en mi ingle no se yergue ahora enhiesto el espolón. Sin embargo éste, que ahora veis sin vida e inútil leño, útil será, si le dierais vuestro cobijo [84].

74

Mi verga atravesará por medio a jóvenes y doncellas, de los barbados sólo la parte de arriba buscará [85].

---

[82] Sobre la problemática composición de este poema, debido al carácter irregular desde el punto de vista métrico de los dos primeros versos, véase HERRMANN, «Un distique saturnien méconnu», *Latomus* 21 (1962), 371, y «Martial et les Priapées», *Latomus* 22 (1963), 32.

[83] Según BUECHELER, «Vindiciae...», art. cit., págs. 410-411, es una especie de proverbio de la lengua de los homosexuales, en donde se alude a la pedicación. De todos modos, la explicación del giro permanece obscura, a pesar de los numerosos intentos de todos los editores por aclararla.

[84] Es decir: vuestra vagina.

[85] Sobre estos tres castigos sexuales, véase poema 22.

75

A ti, Júpiter, está consagrada Dodona; a Juno, Samos y la rica Micenas; Ténaro, al rey [de las olas] y de los mares. Palas protege a las fortalezas Cecropias; a Delfos, centro del mundo, Apolo Pitio; Diana, a Creta y las colinas cincias; Fauno, a Ménalo y los bosques árcades. Rodas es tutela preciada del Sol; Cádiz y el húmedo Tíbur, de Hércules. El Cileno, cubierto de nieve, agrada al dios veloz; al tardo Vulcano, más la ardiente Lemnos. Las mujeres de Henna festejan a Ceres; Cícico, abundante en ostras, a la diosa raptada [86]; a la hermosa Venus, Cnido y Pafos. [Los mortales a ti, oh Príapo, te consagraron Lámpsaco] [87].

76

A pesar de ser ya viejo y de que mi cabeza y barba encanezcan de blancos cabellos, debes saber que todavía puedo atravesar, si los cojo, a Titono, a Príamo y a Néstor [88].

77

Gran irritación me causáis vosotros al construir cada dos por tres un cercado tan espeso e impedir así la entrada a los ladrones. Esto es dañar queriendo ayudar. Esto es espantar las aves al cazador. El camino se ha cerrado y el ladrón postrado ya no puede expiar

---

[86] Prosérpina.

[87] Verso añadido en los mss. «itali», porque evidentemente el poema estaba cojo.

[88] Contra la opinión tradicional, que juzgaba mutilado —porque no se entendía— este poema, BUCHHEIT, *Studien...*, páginas 127-130, ha demostrado con toda seguridad su carácter completo y su auténtico significado: Príapo se burla de su propia vejez. Ahora sólo logra coger a los más viejos y débiles que poco le pueden ofrecer.

su culpa con detrimento de sus nalgas. De este modo yo, que antes estaba constantemente partiendo anos de ladrones, me paso ahora muchos días y noches ocioso. Así también yo soy castigado más de lo justo y necesario y me corro solo, y siendo antes salaz, ahora paso una vida austera —¡quién lo iba a pensar!— como un citarista infibulado[89]. Mas vosotros, por favor, para que no perezca de decrepitud senil, dejad de ser tan diligentes y no pongáis la fíbula a Príapo.

78

Que dioses y diosas nieguen el alimento a tus dientes, lamerón de mi vecina y amiga, pues por tu culpa una muchacha vigorosa antes y sincera, que presurosa solía venir a mí con rápido andar, ahora confiesa, la pobrecilla, que apenas puede caminar por culpa de las fosas del monte de Venus[90].

79

Príapo, porque nuestro poeta te eche en cara en sus versos que seas desagradable debido a tu palo erecto, no te avergüences: la verdad es que no tienes mayor vergajo que nuestro poeta.

---

89 Se alude a la costumbre de la infibulación que se usaba en Roma para impedir todo acto sexual. Se utilizaba especialmente —fuera de fines médicos— con los cantantes y actores, pues creían que la actividad sexual iba en detrimento de la voz.

90 Literalmente: «por culpa de las rugosidades del clítoris». Es decir, el liguridor o cunnilinguo la ha chupado tanto que su clítoris ha alcanzado un desarrollo extraordinario. Por ello no puede andar. Cf. *Thes. ling. Lat.*, VIII, 2, col. 920, s. v. *landica*.

80

¿Es que no es una polla bien larga, es que no es bien gorda? ¿No crees que pueda crecer si la meneas? ¡Ay, mísero de mí! Su dimensión engaña a las impacientes mozuelas. Mas esta verga no tiene precisamente nada [mejor que eso][91]. Mejor suerte corrió Tideo, quien, si en algo te fías de Homero, era de carácter fiero, mas de cuerpo pequeño[92]. Pero quizá me perjudicó la novedad y el pudor que una y mil veces debo rechazar[93]. Pero mientras hay vida hay esperanza. Tú, rústico guardián, ven aquí y ayuda mis fuerzas, rijoso Príapo.

---

91 El texto está aquí corrompido y se hace difícil el enlace con los versos siguientes. Entendemos que, con el trato oportuno por parte de la mujer, la verga puede alcanzar unas dimensiones apropiadas.

92 Se alude a HOM., *Il.* V 801, donde se viene a decir que Tideo era «pequeño, pero matón».

93 El poema está inacabado en opinión general. Pero si suponemos, como hace BUCHHEIT, *Studien...*, págs. 147-8, que es un suplicante el que habla —y no Príapo—, se comprende mucho mejor el conjunto y se une el poema con los dos versos siguientes que la tradición admite como algo independiente.

ÍNDICE DE NOMBRES PROPIOS

Dada la breve extensión de los poemas, citamos solamente el número del poema.

GRAFITOS AMATORIOS POMPEYANOS

INTRODUCCIÓN

1. *Pompeya*

a) En el suroeste de Italia, inmediatamente después del Lacio que señorea Roma, se extiende la región de Campania, abocada enteramente al mar Tirreno. Atravesada en dirección a Roma o Brindis por la *Via Appia,* sus ciudades más importantes son Capua y Nola, aunque otras muchas son famosas por diversos motivos, como Teano, Casilino, Cumas, Capri, Bayas..., por no hablar del *ager Falernus,* célebre por sus caldos. En la zona costera destaca por su belleza natural la bahía de Nápoles, el *sinus Cumanus,* sobre el que montan guardia en sus dos extremos el Miseno y Sorrento. Esta bahía encierra, como más significativas, las ciudades de Puzol, Nápoles, Herculano, Pompeya y Estabia. La región está dominada por el Vesubio, que proporciona una campiña rica, fertilizada por la fecundidad de los terrenos volcánicos. En la actual bahía de Nápoles, la resucitada Pompeya atrae la atención de los estudiosos y turistas. ¿Qué tiene de particular esta ciudad?

b) En la Pompeya actual, en su estratigrafía, en sus restos arqueológicos e, incluso, en los testimonios de su lengua (plasmados en los *graffiti*) se hallan las huellas de su desarrollo histórico, hasta el punto de que puede hablarse de una Pompeya prerromana, etrusca

o samnita, de una Pompeya griega y de una Pompeya romana [1]. Fue en este último período cuando esta ciudad alcanza su carácter definitivo. En efecto, en la Guerra Social el cónsul L. Sila y sus lugartenientes hicieron de Herculano, Pompeya, Estabia y la Campania meridional en general unas ciudades y una región romana (año 89). Desde ese momento, la Pompeya samnita guerrera será la Pompeya romana y pacífica. Entonces es el momento del aprendizaje de las instituciones romanas, de la instalación de los veteranos colonos de Sila que venían de Oriente el año 80, de la paz, la vida tranquila y del olvido de los males pasados. Pompeya, desde entonces, fue una colonia, una ciudad romana más, pero que en sus edificios, en su cultura y en su lengua conservaba rasgos de su ajetreado pasado y que, en honor de Sila y Venus, bajo cuyos auspicios se pone, recibe el pomposo nombre de *Colonia Carnelia Veneria Pompeiorum* (*Corpus Inscr.*, IV 787).

c) Es verdad que Pompeya no es Herculano ni Estabia, y que éstas son unas ciudades de ocio y veraneo de senadores y caballeros romanos, pero en Pompeya hay que ver también, junto a una ciudad laboriosa agrícola e industrial, con un puerto de mar de categoría internacional, de aproximadamente 15.000 habitantes (hay quien piensa en 50.000), cuando Roma tenía un millón [2], una ciudad que, en especial en sus «vilas» suburbanas y del campo, se ve llena de aristócratas romanos. Sin ir más lejos, el propio Cicerón

[1] Para la historia detallada de estos períodos, véase R. Étienne, *La vida cotidiana en Pompeya*, Madrid, 1971, págs. 67 y sigs. Adviértase que la mención completa de los textos, que en adelante citaremos abreviadamente, se encuentran en el apartado: «Fuentes», de la Bibliografía.

[2] H. H. Tanzer, *The common People of Pompeii*, Baltimore, 1939, 2, y Étienne, *Vida...*, pág. 382 y n. 1.

tenía una villa en Pompeya —además de Hortensio, su gran rival en oratoria—. Tampoco eran escasos los romanos que acudían a Pompeya a buscar remedio a sus males en las termas curativas. En el verano la población de esta ciudad debía crecer considerablemente.

Fue el Vesubio quien se encargó de truncar esta paz y prosperidad.

2. *El Vesubio y sus efectos*

a) El 5 de febrero del año 62 a. C. Pompeya recibió el primer golpe con una serie de movimientos sísmicos seguidos que dejaron a la ciudad devastada. La región había recibido ya avisos sin consecuencias, lo que había acostumbrado a los habitantes. Pero esta vez el efecto fue terrible. Nápoles, Nuceria, Herculano habían sufrido daños de consideración. Pompeya, la más perjudicada, parece que fue el centro del cataclismo, según nos atestigua Séneca en *Nat. Quaest.* VI 1 y sigs. Séneca, en este capítulo, quería reanimar a los abatidos pompeyanos, desolados ante aquel espectáculo de ruinas y destrucción, cosa que pronto sucedió, pues al poco tiempo se inició la reconstrucción de la ciudad sobre los materiales recuperados de las ruinas, pues la penuria económica era agobiante. Del aprovechamiento de las anteriores ruinas para reconstruir la nueva ciudad son buen ejemplo las propiedades de Julia Félix, como indica el grafito núm. 25, convertidas, en parte, en explotaciones (baños, tiendas, viviendas), pero manteniendo como vivienda propia las habitaciones de la parte occidental con un atrio y jardín [3].

[3] Un completo análisis de este problema ha sido realizado por A. Maiuri, «Note d'epigrafia pompeiana», *Parola del passato* 3 (1958), 152.

b) Fue en las primeras horas de la mañana del 24 de agosto del año 79 d. C., reinando el emperador Tito, cuando el Vesubio comenzó a extender, como un sudario, su capa de lava y cenizas sobre la campiña campania, después de una terrible explosión que registró Dión Casio, LXVI 22-23. La magnitud de la catástrofe debió de ser indescriptible, pues aunque en ningún momento Plinio el Joven fue a Pompeya (estaba en Miseno) y escribía —por petición de Tácito— bajo el afán de glorificar a su tío Plinio el Viejo, víctima en Estabia de su curiosidad científica, su descripción de los hechos —a la que remitimos al lector—, en *Epist.* VI 16 y VI 20, es estremecedora.

La erupción alcanzó su punto álgido el 25 de agosto, pero las cenizas siguieron cayendo hasta el día 27 en que, según Plinio, vuelve a verse de nuevo la luz del sol. Entonces es cuando se ve la magnitud de la catástrofe. Pompeya, con sus edificios y los habitantes que no habían logrado escapar, yace enterrada bajo una capa de 4 a 8 metros de cenizas y *lapilli* que el viento llevó en su dirección. A Herculano la había arrasado un río de lava que la había sepultado bajo 20 metros, y Estabia, aunque menos afectada, había dejado de existir junto a otros pequeños pueblos y aldeas cuyo nombre en algunos casos ni siquiera guardó la historia.

c) Los efectos en la ciudad se pueden comprobar en las excavaciones. Pero, ¿qué pasó con las personas? El testimonio de Plinio nos da idea de la tragedia. Parece ser que, en Herculano, la gente se dio a la fuga ante la gran masa de lava que les amenazaba, pero, en Pompeya, los más, recordando el terremoto del año 62, creyeron suficiente —ya que ningún río de lava los amenazaba— aguardar el fin del diluvio de cenizas y piedras refugiándose en las partes más fuertes y protegidas de sus casas. Se dieron cuenta tarde del verda-

dero peligro. De los que huyeron, muchos cayeron bajo el efecto de los *lapilli* y gases mortíferos. A los que se quedaron, el derrumbamiento de su refugio o los mismos gases les ocasionaron la muerte. De todo ello la arqueología nos da buena prueba gracias a la técnica del vaciado de los cuerpos descubierta por Fiorelli en 1863. Aquí y allá aparecen personas en plena huida llevando sus objetos de valor; aquí y allá en sus refugios yacen grupos de personas reunidas en un abrazo final. Las posturas y lugar donde cada pompeyano cayó son testimonios de cada tragedia[4].

En este horrendo cuadro hay un hecho que llama la atención: el vaciado de los cadáveres petrificados y su recomposición muestra que muchos de los pompeyanos perecieron sin dolorosa agonía. Su aspecto es de haber muerto durmiendo. Esto tiene una explicación singular, como ha indicado A. Baldi[5]. Antes de la llegada de las cenizas y piedras muchos pompeyanos tuvieron una muerte placentera y dulce —si así podemos hablar—, provocada por la combinación mortífera del anhídrido carbónico (CO_2) y ácido sulfhídrico. De ahí la inexistencia de gestos de dolor, de las convulsiones de una muerte violenta. Si se habla de 2.000 muertos durante la erupción[6], la mortandad entre los que huían por mar o tierra debió de ser mucho mayor.

3. *Las excavaciones*

Pompeya dejó de existir para siempre como ciudad, pero en el recuerdo quedó viva. Después de la primera

---

[4] Cf. Étienne, *Vida...*, págs. 26 y sigs.; M. Brion, *Pompeii and Herculanum. The Glory and the Grief*, Londres, 1973, páginas 36 y sigs.

[5] A. Baldi, *La Pompei giudaico-cristiana*, Cava dei Tirreni, 1964, págs. 153-154.

[6] Brion, *Pompeii...*, pág. 34.

acción de los pompeyanos supervivientes de recuperar, en su mayoría inútilmente, los objetos de culto, las estatuas de los dioses y los objetos de valor, el tiempo, la hierba y los viñedos volvieron a cubrir su tierra. Los escritores testimonian su recuerdo: Marc., IV 4, 4; Estac., *Silv.* IV 4, 79 y sigs. Así, por ejemplo, exclama este último: «¿Creerán las futuras generaciones, cuando de nuevo las cosechas broten y estos desiertos reverdezcan, que ciudades y poblaciones yazcan bajo sus pies y que la tierra de sus antepasados haya desaparecido bajo un mar de fuego?». Es verdad que, con el tiempo, como afirma Estacio, la localización e, incluso, el nombre de Pompeya desaparecerá, pero su recuerdo quedó vivo de generación en generación en el nombre que los campesinos de la zona dieron al lugar: *La Città,* y en la codicia de los buscadores de tesoros y antigüedades, en particular a partir del Renacimiento, cuando se renuevan los gustos por la arqueología y la antigüedad[7], aunque la localización de la ciudad se desconocía. La auténtica resurrección de Pompeya, su excavación, se debe a un largo trabajo de años y hombres. Las excavaciones comenzaron primero en Herculano en 1707, durante el dominio austríaco, gracias a la afición de Emmanuel-Maurice de Lorena, conde de Elbeuf. Las de Pompeya se deben a Carlos III de España, rey de Nápoles, que desde 1738 dio a los trabajos de excavación una dimensión seria y científica debido al esfuerzo del español R. G. Alcubierre, a pesar de las acusaciones que contra este ingeniero se levantaron[8]. Desde entonces la resurrección de Pompeya ha

[7] Las experiencias de las excavaciones han sido narradas muchas veces incluso por los propios protagonistas, como Spinazzola, A. Maiuri, Della Corte, etc. Una visión de conjunto puede verse en ÉTIENNE, *Vida...*, págs. 32-39, o E. C. CORTI, *Vie, mort et résurrection d'Herculanum et Pompéi*, París, 1953.

[8] Para detalles de este aspecto, véase nota precedente.

continuado hasta hoy, destacando en este sentido la labor de grandes arqueólogos, como G. Fiorelli, A. Sogliano o V. Spinazzola. De nuestro siglo debemos destacar la gran figura de Amadeo Maiuri, que dirigió las excavaciones desde 1924 a 1961, trabajo que continúa, hoy día, A. de Franciscis.

Los restos de Pompeya —como los de las diversas ciudades de Campania—, habiendo quedado sepultados desde la erupción del Vesubio hasta el siglo XVIII, en que comienzan las excavaciones sistemáticas (inacabadas aún), están en un excelente estado de conservación y son una magnífica muestra de la vida de aquella parte del mundo romano en el siglo I d. C. Un viajero de hoy situado en medio de la Pompeya excavada creería haber retrocedido en el tiempo casi dos mil años.

4. *Los grafitos*

¿Quedan en Pompeya testimonios directos de su lengua, de sus escritos, de los libros que leían? La cultura de Pompeya debía de ser alta, pues todo el mundo, al parecer, podía leer y escribir, y de la actividad escolar —tanto en griego como en latín— dan testimonio numerosas inscripciones (cf. D, 55 y sigs.). Pero no se han encontrado libros en Pompeya, cosa que no debe sorprender, pues, como ya sugería G. Boissier[9], las altas temperaturas, las cenizas y los *lapilli* ardientes los destruyeron. Tampoco se encuentran tablillas de cera, medio muy usual de lectura y escritura, por la misma razón. No obstante, se hallaron en 1875 en una casa de la calle Estabia 150 tablillas de este tipo que se guardaban en la caja de caudales —un cofre de ma-

[9] *Promenades Archéologiques: Rome et Pompéi,* París, 1911.

dera— del banquero L. Caecilius Iucundus. Naturalmente, el calor había derretido la cera, pero, como la punta del estilete había llegado a la madera, se han podido reconstruir en gran parte los textos, cartas de pago y recibos con las firmas de los testigos. (Cf. ZANGEMEISTER, *CIL*, IV, suppl. I, núm. 3340.)

Sin embargo, nuestra fuente principal son las inscripciones, en particular los *graffiti*, textos escritos sobre las paredes al carbón (*graffiti* = G.) o con pintura (*dipinti* = P.). Es impresionante el número de ellos que pululan por todas las paredes de Pompeya, de los que se llevan publicados en el *CIL* más de 10.000, que son los descubiertos hasta el año 1956. De ellos, unos están escritos por la mano de gentes ociosas que plasmaron allí sus pensamientos, preocupaciones; otros, por gentes particulares que querían comunicar alguna noticia, una venta o hacer su publicidad, pero los demás son «oficiales», es decir, pasquines electorales, circenses, etc., hechos, en general, por profesionales y especialistas en ello.

La ventaja, además, de los grafitos es que pueden fecharse muy precisamente, no sólo por referencia, como fecha tope final, a la erupción del Vesubio, sino también porque se ha observado que las condiciones climáticas de Pompeya, por razones químicas, no permiten la persistencia de los grafitos en más de unos ocho o diez años de contacto con el aire. Si a esto unimos el terremoto del año 62 y la limpieza usual de las zonas de publicidad de Pompeya, tenemos un período delimitado para los grafitos, pues hay que situarlos entre el año 60 y 79 d. C.

5. *Importancia e interés de los grafitos*

El interés de los grafitos es vario, pero todo él dominado por una premisa básica: los grafitos están es-

critos —al menos los privados— espontáneamente, sin voluntad de permanencia, ni estilo ni sofisticaciones. De ahí su carácter documental casi único en muchos aspectos para el conocimiento de la Antigüedad [10]. Los principales puntos de interés a que dan origen estos testimonios pueden resumirse en tres aspectos:

a) Paleográfico, pues hasta el siglo IV solamente los grafitos y otras clases de restos, como los papiros y tablillas, pueden informarnos algo sobre el carácter de la escritura con su típica letra cursiva y su sistema de puntuación.

b) Lingüístico, porque los grafitos ofrecen en buena medida los procesos de transformación del latín vulgar, ya que, en general, proceden de personas no cultas. Con todo, como advierte Díaz y Díaz [11]: «los datos hay que manejarlos con cuidado, porque, algunas veces, los fenómenos pueden deberse a error del escritor, a poca seguridad en su conocimiento de la lengua escrita, o bien a restos del habla dialectal osca, que aún muestra algún influjo, aunque reducido, en los *graffiti* de Pompeya. Las grandes mutaciones, previas a la dialectalización, aparecen aquí ya anunciadas y operantes». Con todo, hay que advertir [12] que, si bien muchos de los grafitos proceden de la mano furtiva que garrapatea una injuria o da rienda suelta a su imaginación erótica en una pared —como es usual en los retretes de hoy—, no obstante otros muchos denotan

---

10 Cf. P. CIPROTTI, «Die graffiti», *Altertum* 13 (1967), 85-94; J. COLIN, «Nouveaux graff. de Pompéi», *L'Antiquité Classique* 20 (1951), 129-30.

11 *Antología del latín vulgar*, Madrid, 1962, pág. 34.

12 En contra de lo que opinan autores como Tanzer (pág. 5), Mau, etc., pero no otros como MAGALDI, «Le iscr. parietali pompeiane», *Atti Accad. Napoli* 11 (1929-30), 27-30, o J. P. CÈBE, *La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines à Juvénal*, París, 1966, pág. 158 y n. 2.

una cultura elevada, cierta finura de sentimientos y un conocimiento de la lengua y los autores clásicos que nos hace tomar precauciones ante una conclusión demasiado apresurada o tajante. Basándose en estos grafitos, el estado de lengua a que los pompeyanos habían llegado nos lo ha proporcionado magistralmente V. Väänänen, *Le Latin vulgaire des inscriptions pompéiennes*[13]. En nuestra traducción los fenómenos gramaticales están, como es natural, regularizados y, por lo tanto, son invisibles.

c) Conocimiento de la vida diaria de los pompeyanos, sus costumbres y preocupaciones. En efecto, así como los objetos de la vida diaria, las tiendas y lugares de trabajo, los utensilios de labor, nos hablan de su vida material, los grafitos completan estos detalles, pero además nos hacen imaginar lo que pensaba un soldado de guardia, un viajero de paso por la ciudad, el sufrimiento de un enamorado desairado o las listas de letras o los días de la semana que los muchachos debían aprender en la escuela. Se completa así la información arqueológica y epigráfica oficial de una manera única al permitirnos, los grafitos, acceder al pensamiento íntimo de aquellos romanos. De ahí el valor humano y trascendental de nuestra selección que, sobrepasando todo afán anecdótico y erótico, quiere mostrar el alma de los pompeyanos como hombres y mujeres que eran.

6. *El testimonio de los grafitos*

De esta manera, con la combinación de los testimonios arqueológicos y epigráficos se puede reconstruir la vida entera de la ciudad. La vida social, eco-

[13] 2.ª ed., Berlín, 1966.

nómica, religiosa y política vive hoy día en los anuncios de elecciones, en la propaganda de los juegos, en las cuentas del banquero L. C. Iucundus, en las factorías de ropa y tintura, en la artesanía del *garum*, aceite, vino, en las tabernas y lupanares, en los templos públicos y en las capillas particulares de los lares. Esta descripción ha sido realizada, con todo lujo de detalles —y al ritmo de los nuevos descubrimientos de las excavaciones—, por muchos estudiosos de Pompeya desde Mau, con documentación hasta 1902, a R. Étienne, documentación hasta 1966, pasando por Tanzer, hasta 1936; Brion, hasta 1960, y otros muchos. Por ello, nosotros no vamos a hacer un nuevo intento de síntesis, sino solamente, al hilo de los grafitos que presentamos, esbozar los campos en que el erotismo, el amor o el sexo ha dejado su impronta en alguna manera.

a) En primer lugar, los soldados, que en sus ratos de ocio o en el aburrimiento de la ronda proclaman sus cualidades eróticas: «el mayor jodedor» (núm. 18).

b) Los gladiadores, héroes efímeros de la arena, que ponían en juego su vida para regocijo público, son objeto constante de la admiración de damiselas y jovencitas. De ello se jacta en particular Celado, que debía de ser la auténtica «vedette» de Pompeya, a juzgar por los distintos grafitos que a él hacen referencia como «amo», «señor» y «suspiro» de todas las mujeres: núms. 21-23. Si la rica dama pompeyana que pereció junto a los gladiadores —aparecida en el cuartel de éstos— había ido allí a rendir su testimonio de admiración a su héroe particular, es algo probable que nunca sabremos con seguridad. (Cf. ÉTIENNE, *Vida*..., páginas 29, 378.)

c) Las elecciones también eran buena época para favorecer o descalificar al candidato según su conducta moral. En una república democrática como la pompeyana —cuyo órgano de gobierno era el *ordo* o consejo

ciudadano—, los cargos a elegir, dejando a un lado los *duumuiri quinquennales*, elegidos cada cinco años y con una función similar a la de los censores romanos, eran fundamentalmente de dos tipos: los *duumuiri iuri dicundo*, encagados de la administración de justicia, y los dos *aediles*, de función subalterna de policía de mercados, orden público, etc. Su elección anual provocaba una campaña general que poblaba de grafitos todas las paredes de la ciudad. La movilización era general, pues la gente participaba a título individual o a nivel corporativo: agrupaciones de artesanos, de gladiadores, deportivas, etc. Pero también existía la postura contraria: la del que amenaza con el castigo sexual al que se oponga a su favorito (núm. 12) o el que denigra a un candidato por sus amores contra natura (núms. 16-17). La técnica más sofisticada en este aspecto es la de aquellos que, no caracterizándose precisamente por sus cualidades, se ponen a favor de un candidato como compinche de sus aficiones poco ortodoxas, de lo que son buen ejemplo los núms. 13, 14 y 15.

d) Otros grafitos son sacrales. En ellos, particularmente Venus Pompeyana es objeto de súplicas y ofrendas (núms. 5-6), se pide su protección (núms. 8-9) como diosa patrona de la ciudad: *Colonia Cornelia Veneria Pompeiorum*. Otras veces un enamorado la compara con su amada (núm. 7), y no falta quien desea mutilarla por la tiranía de su amor (núm. 4).

e) Las paredes podían servir para los usos más diversos. Pinturas en las paredes de Roma indicaban casas de artesanos y tenderos, y los que querían alquilar una casa, como Julia Félix, así lo hacían saber (número 25). Pero también a nivel particular cada uno podía plasmar en ella sus deseos, sus notificaciones de experiencias personales, saludos a los amigos o cartas a sus conocidos. De todo ello tenemos abundantes

muestras. A Grata y a Prima se les pide fidelidad (números 48-49). De Iris sabemos, por las manifestaciones de sus admiradores, que no hacía caso de sus cortejos. Otras parejas gozan de felicidad y así se les desea (núms. 53, 56). En otras ocasiones se notifican los vicios y costumbres de amigos o enemigos (núms. 58-62) o se ponen mensajes en clave (núm. 47).

f) Los grafitos amorosos son muy abundantes y de muy distintas clases. El pompeyano tenía fama de saber amar y gozar de la vida y de los placeres del amor. La calle, en este aspecto, como dice Étienne[14], es «mensajera del amor». Claro que hay muchas maneras de entender y practicar el amor. La sensualidad pompeyana es, en muchas ocasiones, dulce, sentimental, sea el amor por un joven o una doncella. El viajero que ante la tardanza del cochero (núm. 86) se desespera usa como argumento el «fuego del amor», y la poesía del espontáneo Tiburtino (núm. 91), a pesar de su fuerte barroquismo que provocó la parodia de otro competidor (núm. 92), es de una gran fuerza sentimental, como el grafito del que manifiesta morir si se ve privado de su amor (núm. 105). También la mujer tiene su voz en esto, y la pompeyana que, posiblemente enferma, reflexiona en su soledad, desea: «tener tus tiernos brazos rodeando mi cuello y libar besos de tus tiernos labios» (núm. 106).

g) Pero también era frecuente el comercio carnal, la prostitución, de lo que dan testimonio los numerosos burdeles encontrados y los grafitos, en los que, con una técnica perfectamente establecida, se informa del nombre de la prostituta o prostituido, usualmente griego (por exotismo o por ser un lugar común de procedencia de estas chicas) o latinoparlante (núms. 29 y sigs.), de sus especiales cualidades para el cliente y,

---

[14] *Vida...*, pág. 311.

lo que es básico, su precio (por el que se conoce su calidad)[15].

h) También los grafitos son testimonio de los más variados lances de amor, expresiones de admiración hacia proezas amorosas, anécdotas sexuales llamativas, etcétera, todo un mundo de gran interés para el conocimiento de la vida sexual de la antigüedad, en el que interviene —como en pocas ocasiones— la mujer[16], como la pompeyana que manifiesta estar preñada (número 203) o haber hecho el amor (núm. 137). Aquí intervienen toda clase de perversiones y anomalías sexuales (irrumación, felación, pedicación, homosexualismo: núms. 128, 146, 148, 132...), desilusiones (números 129-130), parodias (núm. 127), etc. En ello es bastante frecuente la réplica o *subscriptio* a lo expuesto.

i) Muy rica es la tipología de injurias e insultos. Los rivales en el amor, los enemigos personales, los oponentes en cualquier sentido se califican de capón, bujarrón, invertido, prostituido, cunnilinguo, etc. (números 153 y sigs.) con una terminología que, en muchos casos, como los insultos, blasfemias y tacos de nuestros días[17], poco tienen que ver con la realidad mencionada. En ellos vale más la intención que la acusación concreta.

j) Tampoco carecen de interés una serie de grafitos, de variada temática, en verso o prosa, que narran anécdotas más o menos populares de la antigüedad, como la de Pero amamantando a su anciano padre Micón en la cárcel (núm. 180), adivinanzas de oscuro sentido (núm. 184), técnica amatoria (núm. 193), prohibiciones de mear o defecar en determinados lugares (núms. 206-8), o los tres célebres dísticos del triclinio de la casa del moralista, modelo de corrección y urbanidad pompeyana.

[15] Sobre la prostitución, cf. H. HERTER, «Dirne», *Reallexicon...*, III, págs. 1157 y sigs.

[16] D'AVINO, *La donna a Pompei*, Nápoles, 1964; M. DELLA CORTE, *Amori e amanti di Pompei antica*, Nápoles, 1958.

[17] J. MARTÍN, *Diccionario de expresiones malsonantes del español*, Madrid, 1974.

k) Quizá sorprenda un poco, después de los tipos de grafitos que hemos visto hasta ahora, el encontrarnos con reminiscencias, imitaciones y citas directas de los autores latinos —en mucho menor grado griegos—, entre las que destacan, por ejemplo, las citas de Virgilio que se remontan, en número, a 40 aproximadamente[18]. En general, en las preferencias de los pompeyanos figuran, ante todo, si exceptuamos a Virgilio, que es su autor predilecto, los elegíacos Propercio y Ovidio. Su análisis puede proporcionar datos de suma importancia para conocer sus lecturas en la escuela, pues es indudable que muchas de estas citas son reminiscencias de ejercicios escolares, su sentido de la versificación, las variantes textuales que aportan, el grado de cultura alcanzado...[19].

l) Las representaciones fálicas. Con frecuencia, en nuestra selección de grafitos anotamos la presencia de un falo. Por ello, no estará de más advertir lo usual que es, en Pompeya, encontrarnos con representaciones gráficas de falos, príapos, faunos, etc. En ello, en principio, no debemos ver nada erótico o sexual, como ya hemos advertido al hablar de los priapeos. Pero también debemos advertir que, con la decadencia de las costumbres antiguas, se convirtió poco a poco el falo en símbolo de erotismo. En ello, Pompeya ofrece algunas de las muestras más notables[20].

[18] M. DELLA CORTE, «Elementi Virgiliani nell' epigrafia pompeiana», *Rivista Indo-Greco-Italica* 3-4 (1930), 97-100.

[19] M. GIGANTE, «La cultura letteraria a Pompei», *Pompeiana...*, páginas 111-143.

[20] Cf. HERTER, «Genitalien», en *Reallexicon...*, X, pág. 9, y «Phallos», en *Real Encyclopädie...*, XIX, col. 2.

7. *Los grafitos y la lengua popular romana*

Al señalar el significado de los grafitos para una historia de la lengua latina y romance, nos referíamos a los hechos gramaticales en general. Pero hay que contar con ellos también como documentos de la lengua popular, pues como no conocemos directamente la lengua hablada latina más que por su reflejo en obras literarias o en gramáticos, los grafitos son un documento de valor incalculable en este sentido. Si, en su mayoría, están escritos tal como se hablaba (aunque nunca escribimos como hablamos), podemos hacernos una idea aproximada de su lengua. En efecto, es creencia generalmente aceptada que el lenguaje de la calle se puede comprobar y detectar en una serie de obras que lo reflejan de alguna manera, como son la comedia, el mimo, la epigramática, la novela de Petronio, los priapeos, etc.[21]. Esto es manifiesto particularmente en el campo de la lengua erótica (zona en la que incide nuestra selección de grafitos), pues aunque cada género literario tiene su propia peculiaridad, su propia «ley», de acuerdo con la cual acepta o rechaza una determinada clase de lengua, sin embargo, todos los aquí citados, en su gran variedad, son solidarios en este sentido hasta cierto punto[22], pues reflejan de alguna manera el fondo popular itálico, tanto en léxico como en procedimientos lingüísticos de ataque, invectiva o efusividad de sentimientos. Ése es el sentido, por ejemplo, de los estudios comparativos de la lengua de Petronio y los grafitos de diversos autores, entre los que destaca A. Maiuri[23], y de la conexión entre las *nugae* de Catulo y los grafitos tal como nosotros hemos puesto de relieve[24]. Por este camino podríamos hablar de coincidencia terminológica y lingüística con otros muchos autores como Marcial, la comedia plautina o los priapeos, aspectos menos estudiados, pero evidentes. Sin ir más lejos, aquí se podrán comprobar muchos detalles —a pesar de tratarse de una traducción— de este aspecto en la confrontación entre los grafitos y los priapeos. Baste, como ejemplo, la presencia de la amenaza sexual común a Catulo (21, 4-8; 16, 1; 97, 9-10,) grafitos (núms. 89, 12, 108, 107, etc.) y priapeos (6, 11, 17, 22, 30, 35, etc.).

Pero como no siempre se trata de agresividad, la lectura de los grafitos sentimentales (núms. 86 y sigs.) servirá de ejemplo significativo del lirismo encendido, de tono elegíaco, que, en ocasiones, ha hecho reclamar a Buecheler para ellos un origen o, al menos, dignidad elegíaca (núm. 106: *CE*, 950; núm. 106: *CE*, 949; número 98: *CE*, 944). De su similitud de lengua puede dar fe la comparación con la lengua de los elegíacos recogida por R. Pichon[25]. De igual forma podríamos establecer paralelos con la lengua amatoria del *sermo amatorius* y *meretricius* de la comedia[26]. Pero no es necesario. Los cuadros que hemos presentado en otro lugar[27] son suficientemente representativos. La lengua erótica de Pompeya es un reflejo fiel —no sin particularidades propias, por lo que podemos saber— de una

---

21 E. MONTERO, *Aspectos léxicos y literarios del latín erótico*, Santiago de Compostela, 1973, pág. 314.

22 E. MONTERO, *Aspectos...*, págs. 301 y sigs.

23 Ex. I a *La Cena di Trimalcione di Petronio Arbitro*, Nápoles, 1945, págs. 229 y sigs.

24 «De las *nugae* a los graffiti o del priapismo verbal», *Durius* 3 (1975), 371-383.

25 *De sermone amatorio apud latinos elegiarum scriptores*, París, 1920.

26 K. PRESTON, *Studies in the Diction of the Sermo Amatorius in Roman Comedy*, Chicago, 1916.

27 *Aspectos...*, págs. 270 y sigs.

lengua hablada que, por su realismo (términos erógenos, lúdicos, agresivos, etc.), está al nivel de géneros literarios como la sátira, el epigrama o la novela, pero que también por sublimación y por delicadeza de expresión compite con la lírica, pues toda lengua literaria, por artificial que sea, tiene su origen en la lengua hablada.

8. *Nuestra selección de grafitos*

Nuestra selección quiere dar un amplio espectro de la vida, costumbres y lengua pompeyanas dentro del mundo relacionado con el amor o el erotismo en general. Por ello, agrupamos los grafitos por campos nocionales, como soldados, gladiadores, elecciones, religión, injurias, poesía amatoria, amor y sexo en general, con un volumen en cada grupo no preestablecido, salvo por las facilidades que presente el propio material. En ello nos hemos servido como texto base del *CIL* en los volúmenes o fascículos aparecidos hasta ahora (1970), pero como estimamos más accesible y manejable la selección de Diehl (D), utilizamos también su numeración, además de las obras más comunes que hayan publicado selecciones de este tipo de inscripciones. Por esta razón y porque estimamos de interés la comparación, introducimos también algunos grafitos de Herculano y otras ciudades romanas, cuya similitud temática y lingüística resultará reveladora.

9. *El carácter de nuestra traducción*

Por último, debemos indicar que, al igual que los priapeos, los grafitos aquí presentados se han editado de muchas maneras, pero nunca se han traducido, al

menos los eróticos. Por ello, pedimos comprensión para esta labor nuestra (la más fácil de criticar, pues el trabajar sin antecedentes y sin contexto —en este caso, nuevos grafitos y nuevos datos o simplemente otra interpretación de determinada parte más plausible— hace extremadamente vulnerable nuestro esfuerzo) en dos sentidos. Primero, porque la temática de estos grafitos, siempre evitada por pudor o tabú, nos servirá para llegar a un aspecto del mundo antiguo generalmente desconocido, mal comprendido o evitado por falsos prejuicios y tan humano como el que más. Segundo, porque hemos hecho una traducción con todas las consecuencias. Estamos ante la lengua de la calle, de personas generalmente sin gran instrucción, que escriben como hablan, sin tapujos, pero que, en otros casos, tratan de expresar líricamente sus sentimientos. En el primer caso, flaco favor haríamos al lector si evitásemos la expresión fuerte, soez o brutal con el velo del eufemismo, pues en las connotaciones de esas expresiones está, generalmente, la fuerza de la lengua. Por ello, buscamos siempre sin prejuicios de Academia, dentro del mayor grado posible de literalidad en la traducción, la expresión española que más se acerque a la latina —tanto en el plano referencial como en el connotativo o afectivo—, tarea nada fácil, tanto por el latín como por el español. Además, notará el lector que el texto es a menudo fragmentario, inseguro, sin contexto, no seguido, lo que dificulta bastante su lectura, incluso en español. Aún utilizando los signos críticos de esta colección, hemos procurado aliviar el texto lo más posible, no señalando, por ejemplo, la separación de líneas —cuando no sea imprescindible— ni las regularizaciones y restituciones más obvias en un texto vulgar, etc. En todo caso, las restituciones más importantes del texto se advierten en las notas a pie de página, sobre todo si no están en el texto que

nos sirve de base, que deberán ser muy numerosas por estos motivos y por el carácter tan específico del texto. Por todo ello, cuando al lector no le «suene» una traducción o bien ofenda sus castos oídos, piense que de ello —salvo error nuestro— sólo tiene la culpa el pompeyano anónimo que así se desahogó en una pared cualquiera de una callejuela al amparo del anonimato. Manía que otro moralista anónimo pompeyano recriminó en un dístico elegíaco: *Corp. Inscr. Lat.*, IV, 1904:

> *Admiror, paries, te non cecidisse ruinis,*
> *qui tot scriptorum taedia sustineas.*
> «Mucho me maravillas, pared, al no caerte hecha pedazos, abrumada por el peso de tantos ocios de escribidores.»

10. *Bibliografía*

FUENTES:

CE = F. BUECHELER, *Carmina latina epigraphica*, I-II, Leipzig, 1964 y 1972 (= 1895-1897).

CIL, IV = C. ZANGEMEISTER, *Inscriptiones parietariae Pompeianae Herculanenses Stabianae*, Berlín, 1871, núms. 1-3339. Supp. pars I: *Tabulae ceratae Pompeis repertae*, Berlín, 1898, número 3340.

A. MAU, *Inscriptiones parietariae et vasorum fictilium*, supp. pars II, Berlín, 1909, núms. 3341-7115.

M. DELLA CORTE, *Inscriptiones Pompeianae parietariae et vasorum fictilium*, supp. pars III, Berlín, 1952-1970, fascs. 1-4, números 7116-10913.

D = E. DIEHL, *Pompeianische Wandinschriften und Verwandtes*, Berlín, 1930.

DE = H. DESSAU, *Inscriptones latinae selectae*, I-III, Berlín, 1892-1916.

E. ENGSTRÖM, *Carmina latina epigraphica*, Göteborg-Leipzig, 1912.

W. HERAEUS, *Petronii Cena Trimalchionis nebst ausg. Pomp. Wandinschriften*, Heidelberg, 1909.

W. KENKEL, *Pompejanische Inschriften*, Leipzig, 1961.

LO = E. LOMMATZSCH, *Carmina latina epigraphica. Supplementum*, Leipzig, 1972 (= 1926).

NSA = *Notizie degli Scavi di Antichità*, Roma, 1876...

OBRAS GENERALES:

M. BRION, *Pompeii and Herculanum. The Glory and the Grief*, Londres, 1973.

A. W. VAN BUREN, *Companion to the Study of Pompeii and Herculanum*, Nueva York, 1938.

E. C. CORTI, *Vie, mort et résurrection d'Herculanum et Pompéi*, París, 1953.

R. ÉTIENNE, *La vida cotidiana en Pompeya*, Madrid, 1957.

G. FIORELLI, *Descrizione di Pompei*, Nápoles, 1875.

M. GRANT, *Cities of Vesuvius. Pompei and Herculanum*, Penguin Books, 1976.

W. JASHEMSKI, «Pompeii and Herculanum», en *Encycl. Britannica*, ed. 1975.

W. H. MARX, *Claimed by Vesuvius*, Massachusetts, 1975.

A. MAU, *Pompeii in Leben und Kunst*, Leipzig, 1908.

Pompeiana. Raccolta di studi per il secondo centenario degli scavi di Pompei, Nápoles, 1950.

H. H. TANZER, *The common People of Pompeii. A study of the graffiti*, Baltimore, 1939.

R. TREVELYAN, *The Shadow of Vesuvius*, Londres, 1976.

ASPECTOS CONCRETOS:

A. BALDI, «Elementi de epigrafia pompeiana», *Latomus* 23 (1964), 793-801.

P. CIPROTTI, «Die graffiti», *Altertum* 13 (1967), 85-94.

M. D'AVINO, *La donna a Pompei*, Nápoles, 1964.

M. DELLA CORTE, *Amori e amanti di Pompei antica*, Nápoles, 1958.

— «L'epigrafia pompeiana nell'ultimo quarantennio», en *Pompeiana*...

R. FREEMAN, *Graffiti*, Londres, 1966.

M. GIGANTE, «La cultura letteraria a Pompei», en *Pompeiana*...

W. Heraeus, *Kleine Schriften*, Heidelberg, 1937. Cf. «Die Sprache des Petronius und die Glossen», págs. 52-150, y «Lateinischen Gedichte auf Inschriften», págs. 181-189.
A. Scalera, «La donna nelle elezioni munizipali a Pompei», *Rend. Accad. dei Lincei*, V, 28 (1919), 387-405.
V. Väänänen, *Le latin vulgaire des inscriptions pompéiennes*, 2.ª ed., Berlín, 1966.

Hay múltiples obras y artículos que tocan determinados aspectos de los grafitos. Aquí solamente presentamos una selección relacionada con los aspectos que más hemos querido resaltar. De todos modos, en las obras citadas se remite a una bibliografía muy amplia que abarca la totalidad de los aspectos.
Para la bibliografía de la lengua erótica, sexología romana, costumbres, etc., remitimos a lo ya expuesto en los *Priapeos.*

11. *Pasajes en que el texto aquí traducido discrepa del de la edición o ediciones citadas como base en cada número*

Núm.	Nota	Núm.	Nota
2	3	112	97
4	5	113	98
7	8	116	100
24	32	118	102
46	49	137	116
51 *b*	53	139	117
61	59	141	118
68	62	151	127
91	78	179	141
97	84	180	143
98	85	187	150
109	92	191	154
110	94	195	156

SACRALES: NOMBRES DE DIOSES, DEDICACIONES, ETC.

1

CIL, IV, 1927-1928, add. pág. 465. 704; *CE*, 937; D, 1.
G. Dísticos. En una basílica pompeyana.

Tú, en verdad, me guías. (*Más abajo.*)
Cuando escribo, me dicta Amor y Cupido guía mi mano: | [¡Ay!] [1]. ¡Que me muera si quisiera ser un dios sin ti! [2].

2

CIL, IV, 8137, pág. 856; D, 832.
G.

Ojalá perezcas, dulce Amor. Amo tanto a [Taine] mi dulcísima amada *** [3].

---

[1] El comienzo del verso parecen dos letras, de las que depende la elección del verbo siguiente. *A* o *Ah* es la conjetura más general (D, *CE*...). Zangemeister, *CIL*, IV, prefiere *at* o *sed.*
[2] Es decir: «el cielo no será cielo sin su amada». Brion, *Pompeii*, pág. 140, dice: «Moriría, aunque fuese un dios, privado de ti.» Hay paralelos literarios: Ov., *Am.* II 1, 38; Marc., VIII 73, 8 para v. 1; Tibulo, II 3, 32; Ov., *Am.* III 14, 40 para v. 2.
[3] Para Della Corte está completo. El fragmento es de otro grafito.

3

CIL, IV, 1454, add. pág. 196. 207; *CE*, 26; D, 6.
G. Sobre el fogón de un panadero.

Aquí tiene su morada (*un falo*) la Felicidad[4].

4

CIL, IV, 1824, add. pág. 464. 704; *CE*, 947; D, 27.
G. Dísticos.

Reúnanse aquí todos los enamorados. Quiero romperle las costillas a Venus | a bastonazos y dejarle la espalda baldada. | Si ella puede atravesar mi tierno corazón | ¿por qué no iba yo a poder romperle la cabeza de un garrotazo?[5].

5

CIL, IV, 1839; D, 28.
G.

Agatón esclavo de [Herenio] suplica a Venus |
(*En este punto alguien intercaló*) —¡Que se muera! | *** vida.

6

CIL, IV, 2483, add. pág. 466; D, 29.
G.

El gladiador de ataque, Mansueto, vencedor, ofrenda[7] su broquel a Venus.

[4] Los paralelos, como *CIL*, IV, 733, add. pág. 196. 561; *CE* 26 («Aquí vive la Felicidad, no entre mal alguno»), corroboran la finalidad apotropaica de la imagen y la leyenda.

[5] Para el verso 1, cf. paralelos literarios en LO 2063. El último verso ha sido arreglado métricamente por BUECHELER en *CE*.

[6] *Prouocator*, tipo de gladiador que «provocaba» a su enemigo hostigándole y atacándole primero. Cf. CIC., *Sest.* 64, 134. El broquel o *parma* era el escudo típico de este gladiador.

[7] Era costumbre ofrecer las armas a los dioses (colgar las armas) al retirarse. Cf. HOR., *Odas* III 26, 1 y sigs. También se ofrecían los trofeos a los dioses, en particular a Marte y Venus, como indican las pinturas del cuartel de los gladiadores de Pompeya: ÉTIENNE, *Vida*..., pág. 377.

7

CIL, IV, 6842; LO, 2057; ENGSTRÖM, 285; D, 30.
G. Dístico.

Si hay alguien que no haya visto la Venus que pintó Apeles, | que mire mi muñeca: es tan linda como ella[8].

8

CIL, IV, 4007; *CE*, 233; D, 31.
G. Bücheler sospecha que sea un septenario trocaico.

Ojalá, muñeca mía, que todo te vaya bien y tengas propicia a Venus Pompeyana[9] [...] ***.

9

CIL, IV, 2776; D, 833 a.
G. En la panza de un vaso.

Séme sincero. Así te será propicia Venus, custodia de los huertos[10].

10

CIL, IV, 1679, add. pág. 463. 704; *CE*, 931; KRENKEL, 57; D, 34.
G. Quizá la casa de un tabernero.

[8] Cf. núm. 114. Seguimos la restitución de Mau.

[9] Sobre «Venus Física Pompeyana», cf. ÉTIENNE, *Vida*..., página 206; A. MAIURI, *Note*..., pág. 162; VÄÄNÄNEN, *Latin*..., página 57, n. 2.

[10] Ésta es una función originaria de Venus (cf. VARRÓN, *Rúst.* I 1, 6; *Ling.* X 84), que a partir de la época de Plauto asumió Príapo. Aquí tenemos un resto del primitivo estado. Sobre esto hemos hablado en la introducción al *Corp. Priap.*

Oh invicto Castrense, que tus tres dioses [11] te sean propicios y tú que lees también. || Hermosa Hedone [12], que le vaya estupendamente bien al que lea esto. (*Debajo.*) Hedone proclama: Aquí se puede beber por un as, si pagas dos beberás un vino mejor, pero si das cuatro beberás falerno. | El noble Castrense ***

11

CIL, IV, 6815; D, 35.
G.

Que dios haga siempre feliz a Félix Aufidio.

GRAFITOS ELECTORALES

12

CIL, IV, 2887, add. pág. 462; D, 201.
G. Época de Sila.

Si alguien se opone [13] a Quincio que le sometan al asno *** [14].

[11] Para ZANGEMEISTER, se trata de Júpiter, Neptuno y Plutón. Véase, sin embargo, ÉTIENNE, *Vida...*, págs. 203 y sigs.

[12] Hedone parece ser la tabernera. Traducimos por «estupendamente» el término *calos* que, además de adverbio, puede entenderse como adjetivo.

[13] *Recusare* en el original. Su opuesto es *facere* (cf. *CIL*, IV, 7240) y la súplica *rogare* (*CIL*, IV, 7791) en la terminología electoral.

[14] Para esta interpretación sexual —en contra de la usual—, véase E. MONTERO, (De las *nugae...*», pág. 382 (cf. *Priap.* 52, 8; grafito núm. 198), donde seguimos a HOUSMAN, «Praefanda», *Hermes* 66 (1931), 403-404. En ello incide el significado erótico que se ve en *Quintio*: un «cognomen» equivalente a «vir membrosus». Cf. F. A. TODD, «Some Cucurbitaceae in Latin Literature», *Class. Quart.* (1943), 109-111.

13

CIL, IV, 7240.
P.

Másculo con su cofradía de mentulados [15] os ruega que votéis como edil a Gneo Helvio Sabino, digno de ese cargo público.

14

CIL, IV, 575; KRENKEL, 22.
P.

Proponen a Vacia para edil antes que a Macerio los que duermen todos juntos [16] en común con ***

15

CIL, IV, 7791.
P.

El club de los jóvenes de Venus [17] proponen a Ceyo Segundo para duumviro «jurídico» [18].

[15] Este grafito, como el siguiente, son recomendaciones «al contrario», que proceden de gentes mal dispuestas contra el candidato. Con estos anuncios no hacen más que desprestigiarlo. En concreto, aquí parece aludirse a una cofradía del obsceno Príapo, que se reunía en una taberna que presidía el dios. Másculo sería su presidente. Cf. VÄÄNÄNEN, *Latin...*, páginas 66 y 108.

[16] Para otras «cofradías» de este estilo, véase el comentario de Zangemeister. También hay ejemplos en KRENKEL, *Pompejanische...*, núms. 21-22.

[17] Es una asociación de jóvenes con instalaciones propias en Pompeya, como afirma DELLA CORTE en *CIL*. Cf. ÉTIENNE, *Vida...*, página. 345.

[18] En el original *duumuirum iure dicundo*. Para sus funciones, cf. ÉTIENNE, *Vida...*, págs. 101 y sigs.

16

CIL, IV, 346; D, 167.
P.

Uno de los ediles [19] ama a M. Cerrinio, el otro es su amor. Eso me hace odiarlo. (*Quizá otra mano.*) El que odia ama [20].

17

CIL, IV, 1658, add. pág. 210; D, 199.
G.

Un cocinero es el verdadero [21] amante de Vecio.

SOLDADOS

18

CIL, IV, 2145; D, 204.
G. Parece inacabado.

Gayo Valerio Venusto [22], soldado de la primera cohorte pretoriana, centuria de Rufo, gran jodedor.

19

CIL, IV, 8767; KRENKEL, 51.
G.

Floronio, soldado beneficiario [23] perteneciente a la VII legión ha estado aquí y las mujeres, salvo unas

19 Las instituciones municipales estaban regidas por dos tipos de magistrados: los dumviros y los ediles. Estos últimos tienen a su cargo funciones secundarias y materiales: policía urbana y rural, red viaria, edificios públicos, etc.

20 Cf. CATULO, 85: *Odi et amo.*

21 Puede tratarse también de un nombre propio *Vere*, además de adverbio *vere*.

22 Sobrenombre o apodo parlante: «El Hermoso». Pompeya poseía una guarnición militar permanente desde época de Sila.

23 Son soldados exentos de servicios de cuartel y similares. Por eso se les llamaba beneficiarios o privilegiados. Cf. M. MA-

pocas, no lo «conocieron», pero éstas «se sentaron» [24].

GLADIADORES

20

CIL, IV, 538, add. pág. 461; DE, 5138; *CE*, 233; KRENKEL, 27; D, 263.
P. Junto a una gran pintura de dos gladiadores luchando. En una pared no lejos del foro.

Tetraites [25] contra Prudente: Prudente, liberto, 18 combates; Tetraites, liberto, 10 combates [26]. (*Debajo, en el borde de la pintura.*) Que Venus Pompeyana haga caer su cólera sobre el que estropee este dibujo [27].

21

CIL, IV, 4342; DE, 5142 a; KRENKEL, 40; D, 274.
G. En las columnas del peristilo de una casa privada. Está escarificado como los tres grafitos siguientes.

Celado Octaviano [28], tracio, tres victorias, tres coronas: suspiro de todas las mujeres [29].

RÍN PEÑA, *Instituciones militares romanas*, Madrid, 1956, §§ 295, 314-5 y 589.

24 Hay que ver en este texto un sentido venéreo: «conocer» en sentido bíblico y «sentarse» como una figura venérea particular: E. MONTERO, *Aspectos...*, págs. 165 y sigs.

25 El nombre es dudoso. Parece que debía escribirse Petraites, como afirma DE. Pero para Mau está bien.

26 DE, 5086, n. 1, entiende, contra la opinión general, «liberado en el décimo combate». Creemos que también pudiera ser «vencedor en 10 combates» (cf. *CIL*, IV, 8055-6; KRENKEL, 39, etcétera).

27 Frase usual para evitar que alguien dañase lo escrito. También frecuentemente alude a los castigos por alguna acción determinada (cf. núms. 206 y sigs.).

28 *Oct.* en el original puede representar *Octauianus* (*D*, 255), *Octauius* (D, 249), e incluso *October* (DE, 2087; 6224).

29 Tracio es un tipo de gladiador. Las abreviaturas que

22

CIL, IV, 4345; DE, 5142 b; D, 275.
D.

Celado, tracio: gloria de todas las mujeres [30].

23

CIL, IV, 4356; DE, 5142 d; D, 276.
G.

Celado, tracio, Crescente, reciario, amo y señor de todas las muñequitas [31].

24

CIL, IV, 4353; DE, 5142 e; D, 277.
G.

Crescente, reciario, de todas las damiselas de vida nocturna ⟨y de otras mañaneras benefactor [...] y médico⟩ [32].

REFERENCIAS DE NEGOCIOS, ANUNCIOS, ETC.

25

CIL, IV, 1136, add. pág. 204. 461; DE, 5723; D, 435.

acompañan a los números pueden significar 'victorias y coronas' para DE, 5142, 5083, 5094, 5102; 'combates y coronas' para Mau, aunque prefiere pensar en números puestos al azar y sin una razón determinada.

30 Los gladiadores tenían muchos «hinchas» y muchas «fans». Al parecer, este gladiador era el rompecorazones de la localidad.

31 Este tipo de gladiador es designado con un término de afecto muy típico de Pompeya. Cf. VÄÄNÄNEN, *Latín*..., pág. 109.

32 El grafito está totalmente corrupto, salvo el inicio y letras sueltas. Nuestra aproximación supone leer: *matutinarum aliarum seruator* [...] *et medicus*.

G. Pintado en una pared. Es un anuncio de alquiler (*proscriptio locationis*).

En las posesiones [33] de Julia Espuria, hija de Félix, se alquilan un baño muy cómodo y bien equipado [34] para gente distinguida [35], tiendas con sus habitaciones y comedores (en el primer piso [36]) desde el 13 de Agosto hasta el 13 de Agosto dentro de seis años [37], durante cinco años completos. Si a alguien le interesa, póngase en contacto con nosotros [38].

26

CIL, IV, 2254, add. pág. 216; D, 431.
G. Precede la figura de un falo.

Cuando me haces las cuentas, Batacaro, yo te daría por culo [...] ***

33 Para el conjunto, véanse TANZER, *Common People*..., páginas 52-3; BRION, *Pompeii*..., pág. 132; ÉTIENNE, *Vida*..., páginas 390, 173, 354, y, en particular, A. MAIURI, «Note...».

34 Seguimos la interpretación de A. Maiuri. Para *Venerium*, Zangemeister piensa en el paralelo *balneum Dianes*: sería una mera denominación. Para Della Corte y Étienne, «Baño de la juventud pompeyana», referido a alguna institución de la «Iuuentus».

35 El nombre de *Nongentum* se basa, en opinión general, en una especie de inspectores de elecciones. Cf. ÉTIENNE, *Vida*..., página 354: «El baño del club de los novecientos de la juventud pompeyana».

36 *Pergula* también puede ser pórtico, balconada, es decir, pérgola. Nosotros seguimos a A. Maiuri.

37 Arrendamiento por cinco años.

38 Hay muchas interpretaciones de este frase final que están en abreviaturas. Cf. notas de D. Nosotros creemos muy apropiada la de Guarini. La historia que hay detrás de este anuncio es la siguiente: después de las excavaciones de 1950, se vio en esta casa una restauración posterior al terremoto del año 62. La rica dueña la adapta a baño y tiendas, quedándose con una parte. Cf. A. MAIURI; ÉTIENNE, *Vida*..., pág. 172.

27

CIL, IV, 1948, add. pág. 213; D, 451.
G.

Lucilia ganaba el pan a costa de su cuerpo.

28

CIL, IV, 2450; KRENKEL, 50; D, 453.
G. El a. 3 a. C.

El día 21 de noviembre Epafra, Agudo y Aucto trajeron aquí a Tiqué. El precio fue cinco ases por cabeza [39]. Esto ocurrió en tiempos de los cónsules Marco Mesala y Lucio Léntulo [40]. (*Junto a la primera línea se lee*) 15 ases.

29

CIL, IV, 2202, add. pág. 465; D, 454.
G.

Restituta, de complacientes maneras [41].

30

CIL, IV, 4592; D, 455.
G.

[39] Por su bajo precio se puede deducir que era una prostituta de poca monta. Sobre las tasas de la prostitución, véase H. DESSAU, *Hermes* 19 (1884), 517.

[40] Parodia de la historia, decretos... en los que este tipo de precisiones cronológicas era habitual. Son los cónsules del año 3 a. d. C.

[41] En este grafito y los siguientes se hacen una serie de anuncios de prostitutas en los que se indican las cualidades y precios de ellas. La técnica propagandística es llamativa para nosotros, pero monótona. Sobre el sentido de este giro concreto, cf. A. MAIURI, *La Cena...*, pág. 230; P. CIPROTTI, *Graffiti...*, página 92.

Éutique [42], griega. Dos ases. De complacientes maneras.

31

CIL, IV, 5127; D, 457.
G.

Esperanza, de complacientes maneras. Nueve ases.

32

CIL, IV, 2310 b; D, 458.
G.

Aquí es donde Euplia ⟨hace el amor⟩ [43] con los hombres encantadores.

33

CIL, IV, 4398; D, 459.
G.

Parte, muchacha nada desagradable. [Su tarifa es de seis ases] [44].

34

CIL, IV, 4023; D, 460.
G.

Felícula, esclava de buena crianza. Dos ases [45].

[42] Los nombres, a veces, son parlantes y, casi siempre, griegos u orientales por exotismo.

[43] El contexto y las letras que se conservan piden un verbo como *merere* o similar. Obsérvense los halagos al futuro cliente con un adjetivo *bellus*, muy técnico en la lengua amorosa popular. A. MAIURI, *La Cena...*, pág. 230.

[44] En el original, la palabra que indica la cantidad es ininteligible. Seguimos en la interpretación a D y Mau.

[45] *Verna* es la esclava nacida en casa de su dueño y natural del país con todas las connotaciones que eso implica, por oposición a las compradas (y resabiadas) o traídas directamente de fuera (y aún no educadas).

35

CIL, IV, 5105; D, 461.
G.

Optata, esclava de buena crianza. Dos ases.

36

CIL, IV, 4150; D, 462.
G.

Atenais, dos ases de bronce. Sabina, dos ases de bronce. | Dos ases y medio.

37

CIL, IV, 5372; D, 463.
G.

Soy tuya por dos ases de bronce.

38

CIL, IV, 4439, add. pág. 705; D, 464.
G.

Pítane saluda a sus parroquianos. Su precio son tres ases de bronce.

39

CIL, IV, 5203; D, 465.
G.

Logas, esclava nacida en casa, 8 ases.

40

CIL, IV, 1969, add. pág. 213; D, 467.
G.
Lais chupa por dos ases [46].

[46] Sobre la práctica de la felación, véase PIERRUGUES, *Glossarium...*, s. v., o FORBERG, *Manual...*, I, págs. 190 y sigs.

41

CIL, IV, 5408; D, 468.
G.

Félix chupa por un as.

42

CIL, IV, 2193; KRENKEL, 50; D, 469.
G.

Harpocras jodió aquí estupendamente con Drauca por un denario.

43

CIL, IV, 1751, add. pág. 464; D, 470.
G. Sobre un asiento cercano a una entrada a la ciudad.

Si alguien se sienta (a descansar) [47] aquí, lea en seguida este anuncio: el que quiera joder busque a Ática. Es de 16 ases.

44

CIL, IV, 4024; D, 456.
G.

Menandro [48], de complacientes maneras. Dos ases de bronce.

45

CIL, IV, 4690; D, 466.
G.

Constante Prisco. Dos ases y medio [diez].

[47] El anuncio estaba en la parte superior de un asiento en una de las entradas de la ciudad.
[48] Un prostituido (cf. núm. 45), probablemente esclavo o liberto, como indican su nombre —habitual en ellos— y su condición.

46

CIL, IV, 1796; *CE*, 941.
G.

Si alguien busca en esta ciudad dulces amores | sepa que aquí ninguna mujer aguarda a la llamada del hombre[49].

47

CIL, IV, 1863, add. pág. 213. 464. 704; *CE*, 50; D, 471.
G. Quizá senario.

*** Tómate una cocinera[50]; así, cuando te venga en gana, puedes servirte de ella.

DESEOS, SALUDOS, CARTAS, FELICITACIONES, ETC.

48

CIL, IV, 6865; D, 473.
G.

A mi querida [Grata], felicidad perpetua. Te ruego, dueña mía, por Venus Física[51], te ruego que no te [olvides] de mí. Tenme siempre en tus pensamientos.

49

CIL, IV, 8364; KRENKEL, 47; D, 1023.
G.

[49] Seguimos la restitución de *CE*, 941.
[50] Frente a *seruam*, que lee *CE*, preferimos *cocuam* de Mau y D.
[51] «Grata» es una restitución segura, dado que en la misma casa se encontró un ánfora con este nombre: *CIL*, IV, 5800. Sobre «Venus Física», cf. núm. 9 y n.

Segundo a su querida Prima en todo lugar un saludo cordial. Te ruego, dueña mía, que me ames[52].

50

CIL, IV 1574, add. pág. 208; D, 486.
G.

Eulalo, adiós, que te vaya bien con Vera, tu mujer, y jódela bien.

51

CIL, IV, 8259 (cf. 8258 = D, 1025); KRENKEL, 46; D, 1026.
G.

a) El tejedor Suceso está enamorado de una sierva de Coponia, llamada Iris, que no se interesa lo más mínimo por él. Pero él le suplica que se apiade de él. Esto lo escribe un rival: ¡muy bien!

b) Envidioso porque revientas de celos. No andes molestando[53] a quien es más atractivo que tú y que es un hombre malvadísimo y encantador[54].

52

CIL, IV, 8258; D, 1025.
G. Puede entenderse como un epílogo del precedente.

Lo he dicho y lo he escrito: amas a Iris a la que no le interesas en absoluto ***

[52] Estos dos personajes son los dueños de la casa, como ha indicado Della Corte.
[53] El grafito dice *sedare*, donde se esperaría *sectari*, *secare* o algo similar.
[54] Para el sentido de *bellus*, cf. n. 43.

53

CIL, IV, 2953, add. pág. 462; D, 488.
G.

Tú, Gayo Vibio Italo, disfrutas sano y salvo de tu Atia.

54

CIL, IV, 1881; KRENKEL, 48; D, 491.
G.

Vírgula a su querido Tercio: eres un indecente [...].

55

CIL, IV, 1397; D, 492.
G.

En medio de todos los avatares que la fortuna nos depare, a ti, a ti te amaré con todas mis fuerzas, y si tú no quieres, entonces yo solo *** [55].

56

CIL, IV, 2457; D, 493.
G.

La atelana Mete, hija de Cominia, quiere a Cresto. Que Venus Pompeyana, propicia, tenga a ambos en su corazón y siempre vivan en concordia.

57

CIL, IV, 5174; D, 500.
G.

[55] Preceden a este grafito dos partes, listas de nombres propios, que estimamos sin relación con él y, por lo tanto, grafitos distintos.

Tú que machacas [56] [la polla] con los dedos.

58

CIL, IV, 2400, add. pág. 221. 464; D, 501.
G.

Satir, no te dediques a lamer el coño fuera de casa. Hazlo dentro.

Harpocras te ruega que le chupes la minga. (*Debajo la misma mano.*) Pero tú mamón [57] qué ***

59

CIL, IV, 4995; D, 501 a.
G.

Solemne, lame el coño [58].

60

CIL, IV, 5267; D, 501 b.
G.

Lucio, lame el chocho.

61

CIL, IV, 8380; D, 1030.
G. En la pared de una habitación.

[56] Interpretación dudosa (cf. *Thes ling. Lat.* IV, col. 789, lín. 50). Dado el paralelo aportado por MARCIAL, XI 43, 3, creemos muy plausible la interpretación de HERAEUS, *Kleine Schriften*, Heidelberg, 1937, pág. 184.

[57] Se alude a dos prácticas sexuales: el cunnilinguo y el beso labio-vergal o lámbito (felación).

[58] Es un cunnilinguo.

Onésimo, [he aquí una verga |. Las cualidades de tus labios hacen de ellos una verdadera verga]. Onésimo, lame el coño [59].

62

CIL, IV, 4954; D, 502.
G.

Fortunato, lame el culo.

63

CIL, IV, 760, add. pág. 196; D, 503.
G.

Chupa el pijo, chupa el pijo *** ya me estoy corriendo.

64

CIL, IV, 1820; *CE*, 50; D, 449.
G. Verso senario o coliambo: dudoso.

Ojalá, Quíos, que los higos [60] se te irriten al rozarlos | para que se escuezan más de lo que ya se han escocido.

65

CIL, IV, 1441, add. pág. 207; D, 504.
G.

A mí, a mí [61] chúpame la polla.

66

CIL, IV, 4239; *CE*, 41, add. pág. 853; D, 505.
G. Verso septenario trocaico.

[59] Seguimos, en general, la restitución de Mau en *CIL*.
[60] Véase n. 45 a *Priapeos*.
[61] Se puede entender *me* o *mentulam*.

Fortunato, dulce corazoncito, gran follador. | (*Debajo, otra mano o quizá la misma.*) Lo escribe quien sabe.

67

CIL, IV, 4783; D, 506.
G.

Salve, Crescente, espíritu amable y delicado.

68

CIL, IV, 2013, add. pág. 214; D, 507.
G. Inacabado.

Nicérato, fementida puerca, que amas a Felición y lo llevas por los rincones [62], ten sólo presente en tu mente ***

69

CIL, IX, 4483; D, 508.
G. Grafito de Capua.

Turtur Climene, caga para que podamos dormir a gusto *** y pedicar esas blancas nalgas [63] y esos hoyuelos [64] que tienes. Yo me encargaré de refregarte el coño. Los dedos me ayudarán a calentarlo.

70

CIL, IV, 3932; LO, 2062; D, 1031.
G. En la pared de una habitación detrás de una «taberna».

*** Lanzad gritos de dolor, mujeres; quiero dar por culo. Coño altivo, adiós [65].

[62] Pasaje dudoso. Parece tratarse de dos hombres. Leemos con Zangemeister *et ad portam diducis*.
[63] Se trata de un coito anal con una mujer.
[64] Para *gelasinus*, que entendemos como «hoyuelos de las nalgas», véase *Thes. ling. Lat.*, VI, 1725, 70.
[65] En el *CIL* se puede ver más texto, pero no seguido.

71

CIL, III, 10716; D, 509.
G. En un baño en Panonia.

Grato, que te dedicas a joder a Greca, sierva de Lupo, suboficial ayudante[66] de la legión segunda, que vive en tu casa y es tu perdición. Por ella a la nada reduces a tus padres día a día.

72

CIL, IV, 1234; *CE*, 232; D, 510.
G. En el dormitorio de la casa de Salustio.

Muñeca hermosa, me envió a ti el que es todo tuyo. Adiós.

73

CIL, IV, 4485; D, 511.
G.

Hermoso Héctico, Mercator te dice adiós.

74

CIL, IV, 1410; D, 515.
G. En una habitación de la casa de Hércules. En la pared había una hornacina. El grafito está junto a unas serpientes y columnas doradas pintadas.

En verdad que Venus es una sanguijuela seductora[67], porque quiso robarme al que es mi propia sangre[68] y en las calles provocará alborotos. Suplique él una feliz travesía, porque también su querida Arión así lo pide.

[66] Especie de ayudante o lugarteniente de tribunos, centuriones... Algo así como nuestro sargento primero: TAC., *Hist.* I 25; P. FEST., 184, etc.

[67] Las interpretaciones de *plagaria* han sido numerosas. Véanse en VÄÄNÄNEN, *Latin...*, págs. 91 y 106, y en A. MAIURI, *Note...*, págs. 162 y sigs., al que seguimos en su explicación de «ladrona y seductora».

75

CIL, IV, 4447; D, 540.
G. En la pared del peristilo de una casa junto a la puerta.

La fuentecilla a su pececillo manda muchos saludos[69].

76

CIL, IV, 1655; D, 545.
G.

Isocrise, muchacho, Natal, tu méntula[70], te manda saludos.

77

CIL, IV, 8347; KRENKEL, 45.
G.

Crescente a Crisero, salud. ¿Qué te hace la niña de tus ojos?

[68] Sobre el término *exsanguni*, véase A. MAIURI (nota anterior) y Zangemeister. Este último, juzgando todo el grafito, llega a la conclusión de que no se entiende y que el autor parece balbucir más que hablar. De todos modos propone una interpretación muy aceptable.

[69] Pueden ser la amada y el amante, respectivamente. Incluso podríamos dar otras interpretaciones «obscenas», pero es innecesario, porque se trata probablemente de una clave entre dos personas.

[70] *Verpa* = «pene». Por sinécdoque se aplica como denominación o apodo de una persona, cosa nada rara: E. MONTERO, *Aspectos...*, págs. 66 y sigs., 95 y sigs., etc. Para F. D. TODD, «Some Cucurbitaceae...», pág. 110, es sinónimo de *pedico* = «homosexual activo».

78

CIL, IV, 2413, add. pág. 222; D, 547.
G.

Cestilia, reina de Pompeya, mujer encantadora, yo te saludo.

79

CIL, IV, 9171; LO, 2059; D, 1115.
G.

Ojalá que siempre te conserves tan florida, Sabina[71], y que seas largo tiempo joven y hermosa.

80

CIL, IV, 5268; D, 553.
G.

Elio, maricón, Elio, adiós ***

81

CIL, IV, 4876; D, 568.
G.

Un brindis por Régulo, que es una verga[72].

82

CIL, IV, 1256; D, 576.
G.

Bello Sabino, Hérmero te ama.

[71] Se trata de Popea Sabina, la esposa de Nerón, que era pompeyana. Ambos eran muy queridos en Pompeya: ETIENNE, *Vida...*, págs. 98-99.

[72] Cf. núm. 76 y n.

83

CIL, IV, 8670; KRENKEL, 77.
G.

Nosotros habitamos aquí: que los dioses nos hagan felices.

84

CIL, IV, 8482; D, 1077.
G. En una letrina.

En todas partes corajudo. Esto con las mujeres[73] [...].

AMOR

85

CIL, IV, 8297; D, 856.
G.

R O M A
O | | M
M | | O
A M O R[74]

[73] Mau supone un verbo como *agam* = «haré», después de «esto». También informa de otro grafito cercano (*CIL*, IV, 8483), quizá relacionado con éste, que dice: «se alquila una verga por cinco sestercios».

[74] Es un juego de palabras basado en el anagrama: ROMA: AMOR. En Belona (Cádiz) se ha encontrado un grafito similar, pero más completo:

ROMA
OLIM
MILO
AMOR

que juega con cuatro palabras:

Roma amor
olim Milo

86

CIL, IV, 5092; *CE*, 44; KRENKEL, 45; D, 581.

G. En el peristilo de una casa. Verso senario. La mayoría de los grafitos de «amor» que siguen están en verso, de ordinario dístico elegíaco.

Si tú sintieses, cochero, el fuego del amor | te darías más prisa para ver a tu Venus. | Yo amo a un joven primoroso. De prisa, por favor, aguija. | Ya has bebido. Vámonos, toma las riendas y arrea las mulas. | Llévame a Pompeya donde vive mi dulce amor. | Tú eres sólo mío ***

87

CIL, IV, 2360, add. pág. 219. 465. 704; *CE*, 45; cf. LO, 1864; D, 582.

G. Junto a la entrada de la casa de Balbo. Verso senario.

Está enamorado el que esto escribe; es un bujarrón el que lo lee |. El que escucha se pone cachondo, es un puto el que pasa de largo |. Que los osos me devoren a mí [75], y yo, que estoy leyendo, una verga [76].

[75] Según *CE*, 45, por la comparación con D, 600 y 601, y PETRON., 66, parece que *ursus* (el oso) es relacionado con *urere* (quemar) y, en definitiva, identificado o puesto por *amor*. Debemos, pues, entender «que los osos me devoren a mí» como equivalente a «que el amor me consuma». Sin embargo, no faltan quienes entienden estas imprecaciones como reales (cf. *CE*, 954). Por lo demás, la frase parece basarse en un proverbio popular (cf. PETRON., 66, pág. 6-7) y utilizada como recurso para enlazar con la parte final: *uerpam* (sc. *comedam*).

[76] *CE*, 45, y Mau parecen entender *uerpam comedam* (cf. MARC., II 51, 2: *couiuia culi*) como *pedicari* (sufrir la pedicación), enlazando así con el v. 1. En la misma opinión incide Zangemeister, que ve aquí un juego con la fórmula final de muchos grafitos: *ualeat qui legerit*, pero haciendo hablar al propio lector (como en *CIL*, IV, 1121: *et ego qui lego ualeam*), pero con sentido erótico: *et ego qui lego pedicor*. Sin embargo, el sentido inmediato, como afirma HOUSMAN, «Praefanda», páginas 406-7, es el de «sufrir la irrumación» en el sentido de que al lector le corresponde *fellare* o *uorare mentulam*.

88

NSA, 1923, 293; D, 1078.

G. Debajo de dos falos. En Cerdeña.

Veo dos vergas. Yo, el lector, soy la tercera [77].

89

CIL, IV, 1883, add. pág. 213; *CE*, 233; D, 583.

G. Septenario trocaico (?).

Ningún muchachito es atractivo si no ha amado a una mujer.

90

CIL, IV, 4509; *CE*, 359, add. pág. 855; D, 584.

G. En el peristilo de una casa.

Quienquiera que ponga trabas al amor, quienquiera que tenga vigilados a los enamorados [...]. (*Alguien o, quizá, la misma mano puso debajo*:) Es no decir nada ***

91

CIL, IV, 4966; *CE*, 934; KRENKEL, 43; D, 585.

G. De época de Sila. En la pared de un teatro. Dísticos.

Primero [78] con el embrujo de tus ojos me has hecho arder de pasión, | y ahora das rienda suelta a las lágrimas por tus mejillas, | pero las lágrimas no pueden apagar mis llamas: | ellas me queman el rostro y me consume el corazón. | (*Debajo*:) Ésta es una composición poética de Tiburtino (*o bien*: de un tiburtino).

[77] Cf. núm. 76 y n.

[78] Los inicios de los versos son ilegibles. Para las restituciones, véase *CE*, 934. Nos ha gustado mucho la de KRENKEL, 43.

92

CIL, IV, 4967; *CE*, 935; KRENKEL, 44; D, 586.

G. Como burla y caricatura del epigrama precedente figura a continuación, entre otros versos ilegibles, este dístico incompleto y de dudosa interpretación.

*** [79]. [Los vecinos se ven obligados a intervenir en el incendio] | *** [porque las llamas podrían propagarse rápidamente] [80].

93

CIL, IV, 4971; *CE*, 935, 14 y sigs; KRENKEL, 44; D, 587.

G. Época de Sila. Dirigido a un muchacho. Inacabado.

Si conoces la fuerza del amor, si te sabes hombre, | apiádate de mí, hazme el favor de concederme tus favores. | [81]. Flor de Venus, a mí ***

94

CE, 939; D, 588.

G. En el palacio de Calígula en el Palatino.

Si puede haber fe entre los hombres, sábete que siempre te amé a ti sola | desde el momento en que nos conocimos.

[79] Faltan los comienzos.

[80] El fragmento, dada su mutilación, es de difícil comprensión. Nuestra traducción intenta recoger esencialmente la mofa del grafito precedente, pero reconocemos que serían igualmente justificables otras interpretaciones. Véase KRENKEL, *Pompejanische...*, pág. 14, y E. H. WARMINGTON, *Remains of Old Latin*, IV, Londres, 1967, pág. 288.

[81] Recogemos así la ambigüedad y juego con *uenia*, sustantivo y verbo. La expresión es propia de la lengua erótica general y del *sermo meretricius* en particular. Cf. E. MONTERO, *Aspectos...*, pág. 251, n. 1; «De las nugae...», pág. 377.

95

CE, 940; D, 589.

G. En la casa de Tiberiana en el Palatino.

Ansío darle todo a una mujer hermosa | pero no me agrada ninguna mujer del vulgo [82].

96

CIL, IV, 1860, add. pág. 464; *CE*, 942; D, 590.

G.

La mujer a la que he escrito y leyó mi carta [83], es, con toda razón, mi amada |; la que me puso un precio, no es mía, sino pública.

97

CE, 943; D, 591.

G. En el palacio de Calígula en el Palatino.

Mi alma está sin fuerzas, no cierra mis ojos [84] el sueño, | día y noche el amor me abruma.

98

CIL, IV, 1649; *CE*, 944; D, 592.

G. En una columna.

Que intente encadenar a los vientos e impida brotar a los manantiales el que pretenda separar [85] a los enamorados.

[82] Parece referirse a las rameras, a juzgar por otros grafitos, como el núm. 96.

[83] De acuerdo con el paralelo de MARC., II 9: «He escrito a Nevia, pero no me ha respondido: no la conseguiré. | Pero creo que ella ha leído lo que le he escrito: luego la poseeré;», esto es tanto como decir «el que calla, otorga».

[84] Seguimos la restitución de *CE*, 943, y D, 591. Véanse allí otras propuestas.

[85] Suponemos *iurgabit* o, mejor aún, *custodit* o *diducit* con *CE*, 944, donde se le considera poeta digno de los elegíacos.

99

CIL, IV, 4091; *CE,* 945; D, 593.
G. En la casa de Suceso, en la pared de la galería.

Que viva el que ama; que se muera quien no sabe amar, | dos veces perezca todo el que pone obstáculos al amor.

100

CIL, IX, 1173, add. pág. 204. 461; *CE,* 946; D, 594.
G. A modo de carta de amor en un rollo de papiro pintado.

Que viva el que ama; que se muera quien no sabe amar, | dos veces perezca todo el que pone obstáculos al amor. | Te vayas o te quedes conmigo, Marcia, sólo con verte, | mi gran tormento, me haces dichoso[86].

101

CIL, IV, 3199; *CE,* 946; D, 595.
G.

¡Salud al que ame; muerte al que no sepa amar!

102

CIL, IV, 6892; LO, 2056; ENGSTRÖM, 283; D, 596.
G.

Quienquiera que ama a una negra, arde en negros carbones, | por mi parte cuando veo a una negra, me apresuro a comer moras[87].

---

[86] La interpretación más aceptada de los dos últimos versos es la de HERAEUS, *Petronii...*, pág. 237 (cf. D, 594, n.). Véase también *CE,* 946.

[87] Las explicaciones del sentido de esta frase son numerosas, como puede verse en LO, 2056, Mau y Engström, donde se encuentran reseñadas. La interpretación más económica y común

103

CIL, IV, 1898; *CE,* 948; D, 597.
G. En una basílica.

El enamorado no debe usar agua hirviendo, | pues ningún escaldado puede amar el fuego.

104

LO, 2153; D, 1078 a.
G. de Remagen. En la panza de un cántaro grabado antes de cocerlo.

Quienquiera que hace el amor con chicos y chicas sin límite ni medida no administra bien su dinero[87 bis].

105

CIL, IV, 1837, add. pág. 212. 464. 704; *CE,* 949; D, 598.
G. En una basílica.

Si puedes y no quieres, ¿por qué das largas al goce del amor | y fomentas la esperanza y siempre lo dejas para mañana? | Con ello obligas a morir a quien obligas a vivir sin ti. | Deber de persona de bien es al menos no atormentar. | Lo que la esperanza arrebata, la esperanza misma lo devuelve al amante. |. (*Luego distintas manos han escrito debajo.*) El que esto lea, nunca más lea otra cosa. |

---

es: «el que ama a una negra arde en un amor negro (juego con su color). Por eso, yo cuando veo a una negra como moras». Las moras se utilizaban como remedio en medicina para ciertos males y quemaduras según atestigua PLIN., *Hist. Nat.* XXIII 134 y sigs. Pero quizá sea mejor cortar por lo sano, como hace Mau, y pensar que las moras se citan simplemente porque son negras.

[87 bis] *Sacculus* («bolsa de dinero») del original podría encerrar también una alusión a «escroto, testículos», sentido que no he atestiguado en latín.

Que nunca se encuentre sano y salvo quien escribió lo de arriba. |
¡Bien dicho! |
A Edisto, ¡salud! [88].

106

CIL, IV, 5296; *CE*, 950; D, 599.
G. En la pared de la casa de un médico. De influjo elegíaco.

Ojalá que pudiera tener tus tiernos brazos rodeando mi cuello y libar besos de tus tiernos labios. | Vete ahora, muñequita, y confía al viento tus amores. | Créeme, voluble es la naturaleza de los hombres. | Muchas veces yo, despierta a altas horas de la noche, desamparada, | me decía a mí misma: muchos a los que la Fortuna ensalza | luego de repente los abate y pisotea. | De igual modo tan pronto como Venus une a los enamorados | el día los separa y [...] [89].

107

CIL, IV, 1645; *CE*, 953, cf. 954; D, 600.
G. En una columna.

Si alguien quisiera mancillar a mi amada, | que le abrase el amor en medio de los montes desiertos [90].

108

CE, 954; D, 601.
G. En Roma, en el monte Palatino. Dos veces escrito en un lupanar.

[88] Los paralelos literarios que se aducen en *CE*, 949, y D, 598, indican unos sentimientos, un tono y un estilo próximos a Ovidio y Tibulo.
[89] La parte final está corrupta. Para los intentos de arreglo, consúltese D, 599, y *CE*, 950.
[90] Sobre este tipo de imprecaciones, cf. núms. 108, 87 y n.

Crescente, a todo rival que joda a mi amiga, | que se lo coma un oso en el monte más recóndito [91].

109

CIL, IV, 2066, add. pág. 215. 465. 704; *CE*, 956; D, 602.
G. En la pared de una casa.

Cuando [92] el pensamiento de Venus me abrase con ardor insoportable, | daré que hacer a mis manos removiendo las aguas [93].

110

CIL, IV, 1781, add. pág. 464; *CE*, pág. 824; D, 603.
G. En la entrada de una basílica. Hexámetros probablemente.

Vida mía, mi delicia, vamos a retozar un poquito. | [Imaginémonos que este lecho es un campo llano [...]] [94].

111

CIL, III, 9123; KRENKEL, 48; D, 1110.
G. Pentámetros.

Nada puede perdurar eternamente |. Cuando el Sol más resplandece, vuelve al Océano [95]. Mengua Febe ape-

[91] Compárese con el grafito anterior.
[92] Parece aceptable la interpretación de *CE*, 956, que aquí seguimos.
[93] Con esta frase de VIRG., *En.* I 126, y MARC., IX 41, se alude a la masturbación.
[94] Éste parece ser el sentido de la restitución de Zangemeister y Mau. La de *CE*, pág. 824, sugiere: «Imaginémonos que este lecho de piedras es de la misma suavidad de las plumas.»
[95] Se pone por Occidente, metiéndose en el Océano según la concepción antigua. Febe es la Luna.

nas llegó al plenilunio. | De igual manera la fiereza de Venus [96] muchas veces se torna mansa brisa.

112

CIL, IV, 4009; LO, 1865; D, 1079.
G. En la pared de una «taberna».

⟨No hay mujer por muy enamorada que esté⟩ [97] que no ceda ante el dinero o las súplicas. Tú resiste [...].

113

CIL, IV, 8408 a; KRENKEL, 43.
G. En una pintura en la que figuran dos patos.

a) Los que se aman llevan, como las abejas, una vida melosa. (*Otra mano comenta.*)
b) ¡Cuánto me gustaría a mí! (*Otra mano también añade.*)
c) Los enamorados, los enamorados carecen de penas [98].

114

CIL, IV, 3691; *CE*, 951.
G. En una pared en la que figura una pintura que representa al Amor con un racimo en la mano derecha y un cetro en la izquierda. Debajo de él instrumentos de escritura y un papiro escrito en parte.

Yo no me preocupo en mis versos por una Venus hecha de mármol | cuanto por una de carne y hueso que respira amor por todas partes [99].

---

96 Se puede leer en este lugar *Venerum* o *uentorum;* en este segundo caso sería: «Los vientos huracanados...».
97 Seguimos la restitución e interpretación de LO, 1865.
98 Nos parece la mejor la interpretación de Della Corte.
99 Así piensa que hay que entender este grafito BUECHELER, *CE*, 951.

115

CIL, IV, 7086; D, 604.
G.

Marco está enamorado de Espedusa.

116

CIL, IV, 7497; D, 1080.
G.

[Ómulo ama ***, Espuncles fela.] Esto lo firman Asciolo y Gémino *** [100].

117

CIL, IV, 4519; D, 607.
G. El grafito está en griego con caracteres latinos.

Por esta puerta me vuelvo loco [101].

118

CIL, IV, 2414; D, 608.
G. Junto a la *Via Stabiana.*

Ya me tengo que ir, adiós, [mi tormento] [102], quiéreme siempre.

119

CIL, IV, 4498; D, 610.
G.

Tías, no ames a Fortunato. (*Un falo pintado con sus dos testículos.*) Adiós.

---

100 Seguimos a Mau.
101 Para el tema del *paraclausithyron*, que se advierte aquí, véanse núm. 215 y nota.
102 *Saua* en el original puede representar, según Zangemeister, un *Saua* o *Suaua.* Nosotros preferimos ver una forma anómala de *saeua.*

120

CIL, IV, 8359; D, 1082.
G.

Teucro está enamorado.

121

CIL, XIV, 5300; D, 1083.
G. de Ostia. En una teja.

Ama a un muchacho.

122

CIL, IV, 7679; D, 1084.
G. Al lado de una puerta y debajo de un anuncio electoral que propone a Gavio para edil se lee:

Marcelo está enamorado de Prenestina y no es correspondido [103].

LANCES DE AMOR

123

CIL, IV, 1938, add. pág. 213. 704; D, 612.
G.

Es una orden de tu carajo; hay que hacer el amor.

124

NSA, 1929, 472, 245; D, 1139.
G. Junto a un falo entre dos coronas se lee:

Día 27 de Agosto: el más grande de Pompeya.

103 No sin razón comenta Mau que este grafito es testimonio de que cerca vivían dos enamorados infelices. No es nada raro encontrar esta mezcla de amor y política en las paredes.

125

NSA, 1921, 426; D, 1010.
G. Escrito en un colador de bronce.

Felición es el que hace agujeros [104] en Pompeya.

126

CIL, IV, 4977; D, 613.
G.

Quincio [105] jodió aquí a unos invertidos y lo vio quien tuvo que aguantarlo [106].

127

CIL, IV, 2246, add. pág. 465; *CE*, 955 n.; D, 614.
G. En la habitación de un prostíbulo. Metro dudoso.

Nada más llegar aquí, jodí y me volví a casa [107].

128

CIL, XIV, 5291, 3 c, 1. 2; D, 1085.
G. de Ostia.

a) Aquí yo jodí la boca y el culo de Calínico, amigo [...] maricones, no queráis [...].
b) Livio me lame el coño. Tértulo lame el coño. Efesio ama a Terisio.

104 ¿Juego de palabras entre la actividad del artesano, manufactor de coladores, y la actividad sexual? El término latino *pertundere* lo permite: E. Montero, *Aspectos...*, págs. 190 y siguientes.

105 Sobre el posible significado erótico de este nombre, véanse núm. 12 y nota.

106 Es posible también, según F. A. Todd, «Some Cucurbitaceae...», 381, la lectura *noluit* en vez de *doluit*: «no quiso».

107 Este grafito parece recordar la célebre frase de César: *ueni, uidi, uici* (Sueton., *Iul.* 37).

129

CIL, IV, 1516; *CE*, 955 n.; D, 615.
G. En un muro frente a una puerta.

Ahora mismo acabo de joder aquí a una mujer bellísima, | alabada por mucha gente, pero por dentro era puro lodo[108].

130

CE, 1810; D, 616.
G. Termas de Tito en Roma.

Recuerdo haber jodido aquí a una mujer. No nombro el coño, aunque revientes de curiosidad.

131

NSA, 1922, 485, 38 (37); LO, 2058; D, 1086.
G. En una villa rústica.

Aquí hice yo el amor con mi dueña con las nalgas al aire |[109] *** [pero sería una vergüenza contar] ***

132

CIL, IV, 1261; D, 617.
G.

[108] Aunque puede entenderse esta expresión como injuria referente a la calidad moral de la persona, sin embargo parece aludirse a alguna enfermedad, probablemente venérea, si tenemos en cuenta el grafito 1517 que está junto a éste y que, con un comienzo igual, reza: *morbus quelis forma iam facie...*

[109] Cf. Marc., XI 100, 3. Posiblemente se alude aquí a una figura venérea, probablemente el «coito a la pompeyana, equus Hectoreus o mulier equitans», pues de las tres formas se le llama. E. Montero, *Aspectos...*, pág. 115; Forberg, *Manual...*, páginas 42 y sigs.

Antes se «judía», mejor dicho se «jodía»[110] a las mujeres de los ciudadanos romanos con las piernas sofaldadas[111], y digo que siempre se mostraban complacientes y condescendientes[112].

133

CIL, IV, 8442; D, 1087.
G. Escrito en un grafito electoral dentro de la letra *O* de la fórmula *O. V. F.* (= «os pido que lo votéis»); *CIL*, IV, 7432.

Me he jodido a la tía de la taberna.

134

CIL, IV, 1230; D, 618.
G.

Fortunato te joderá con su miembro[113]. Ven, mira, Antusa.

135

CIL, IV, 2217; Krenkel, 50.
G.

Me han jodido aquí[114].

136

CIL, IV, 2188; D, 619.
G.

[110] Está escrito *futebatur* y se corrige (*inquam*) en *futuebatur*, corrección que nosotros intentamos recoger con el juego «judía-jodía».

[111] Cf. Catulo, 15, 12. Es una postura para hacer el amor.

[112] Así parece entender el grafito Zangemeister. Para otra interpretación, cf. Vorberg, *Glossarium eroticum*, pág. 252.

[113] *Inguine* en el original (E. Montero, *Aspectos...*, págs. 141 y sigs.).

[114] Habla una mujer. Es uno de los testimonios femeninos de este tipo que encontramos. Cf. núm. 203.

Escordopordónico [115] jodió aquí a gusto a la que le vino en gana.

137

CIL, IV, 2393, add. pág. 221; D, 620.
G. En el peristilo de una casa.

Dafno Asiático con su Apra Jónica ⟨jodió⟩ [116] aquí y en todas partes.

138

CIL, XIV, 5291, 3 d; D, 1088.
G. de Ostia.

Agátopo, Prima y Epafrodito en un «triángulo».

139

NSA, 1918, 58 y sigs.; D, 1090.
G. de Catania.

El día 16 de Agosto. Feridio, esclavo de Ceres, a su dueña: salud [117]. Aquí se divirtieron de lo lindo tres jóvenes. Lee sus nombres: Onésimo, Lucio Valerio Casiano y Filomeno. Tauro sólo con aquella mujer. Por muchos años, salud. [Que los dioses sean propicios.] (*Debajo en un lado.*) Nos juntamos. (*Debajo y en grandes letras.*) ¡Que aproveche!

140

CIL, IV, 4816; D, 621.
G.

Crisero y Suceso jodimos aquí tres veces cada uno.

[115] Nombre parlante: *skórdon* y *pórdōn* = «ajo y peer». Cf. Zangemeister.

[116] Justifican esta restitución varios paralelos: *CIL*, IV, 2218 a, 1245, 2185 f..., y en particular el 2288 g: *Synethus Faustinam «futuit» obique rite.*

[117] Preferimos la lectura *salutem* o *suae* a *seruus*. Véase D, nota.

141

CIL, IV, 2048, add. pág. 215; D, 622.
G.

Segundo dio por culo a unos [bellos] [118] muchachos.

142

LO, 1899; D, 1091.
G. Grafito de una columna de mármol. Mérida.

El que suscribe, Suriano, dio por culo a Mevio.

143

CIL, IV, 2021, add. pág. 214; D, 623.
G.

Dioniso, a la hora que le da la gana puede follar [119].

144

CIL, IV, 1391; D, 625.
G.

Veneria mocó por completo la chorra a Máximo, haciéndole echar todo lo que tenía y dejó el útero de su desmayado vientre lleno de ese moco [...] [120].

[118] En esta palabra semiborrada quizá sea posible leer *lucentes*, dice Zangemeister. En mi opinión también sería posible leer *luculentos*, de significado próximo.

[119] Para el término *chalare* usado en latín, puede verse *Thes. ling. Lat.*, III, col. 985, líns. 4 y sigs, y E. Montero, *Aspectos...*, página 194. En *CIL*, XII, 5687, 38, en un vaso que representa a un hombre y a una mujer en la cama, se lee: *Quam bene chalas!*

[120] «Mocar» y «moco» en sentido venéreo: «eyacular» y «semen». Cf. Väänänen, *Latin...*, pág. 107; E. Montero, *Aspectos...*, pág. 208. Al final del grafito figura una abreviatura ininteligible.

145

CIL, IV, 4126; D, 626.
G.

Trebonio saluda a Euque a la manera de los mariquitas e irrumadores [121].

146

CIL, IV, 5406; *CE*, 356, add. pág. 855; D, 627, y *CIL*, IV, 1931; D, 628.
G.

—Inclinándose y contoneándose [122].
—A la manera de un irrumador.

147

CIL, VIII, 11683; LO, 1928; D, 1092; LO, 2066; D, 1093.
G. de África. El segundo es una apostilla a dos falos, el primero a uno solo y detrás de una planta de pie.

—Mira, mira, mira esto para que puedas ver otras más.
—Envidioso, vive, mira [123].

---

[121] Adverbios típicos pompeyanos intraducibles: VÄÄNÄNEN, *Latin...*, pág. 99. *Arrumabiliter* no se sabe lo que es. A nosotros nos parece muy probable que sea *irrumabiliter*, como en número 146.

[122] Ambos términos son sin duda alguna eróticos. El primero se aplica a la pedicación y el segundo a los sodomitas pasivos (*Thes. ling. Lat.*, III, col. 982, líns. 33 y sigs.; VII, 1, col. 938, lín. 40, y col. 943, lín. 37). Para la formación, véase VÄÄNÄNEN, *Latin...*, pág. 99.

[123] Cf. LO, 1928, 2065, 2066: son fórmulas para evitar la «fascinación» del mal de ojo, en las que el falo actúa como elemento apotropaico. Sobre estas fórmulas, cf. HERAEUS, *Kleine Schriften*, págs. 181 y sigs.

148

LO, 1933; D, 1095.
G. Escrito en una teja.

No irruméis, oh jóvenes, a una casta doncella. No irruméis, oh jóvenes, ***

COMER, BEBER Y JUEGO

149

CIL, IV, 3494; D, 639.
P. Debajo de una pintura mural en una casa de mala nota. En la escena, una taberna y jugadores de dados.

a) No quiero con Mirtal [...]. *b)* Aquí. *c)* No. Es mía. *d)* El que quiera que coja. Océano, ven, bebe. *e)* Gané. *f)* No es un tres, es un dos. *g)* Qué mala pata tengo; un tres, yo fui. *h)* Orto, mamón, yo fui. *i)* Venga, largo. A reñir fuera [124].

---

[124] Las figuras que acompañan a cada parte del grafito son: a = un hombre y una mujer besándose; b = un hombre sentado extendiendo la mano; c = otra figura en la misma posición; d = una mujer llevando un cántaro y un jarro; e y f = dos hombres sentados, el segundo con el cubilete en la mano y en sus rodillas el tablero con los dados; g = un hombre de pie con las manos alzadas; h = un hombre de pie; i = un hombre de menor estatura que echa violentamente a los dos anteriores. Frente a esta disposición tradicional, en que se colocan las partes del grafito, creemos más lógico el orden siguiente: *d)* «El que quiera que coja. Océano, ven, bebe. *a)* No quiero con Mirtal [...]. *b)* Aquí. *g)* ¡Qué mala pata tengo! ¡Un tres! Gané yo. *f)* No es un tres, es un dos. *e)* Yo gané. *h)* Orto, mamón, fui yo. *c)* No. Es mía. *i)* Venga, largo. A reñir fuera.» Se trata del primer ejemplo conocido de una tira cómica que narra las disputas de unos jugadores de dados. En general sobre este grafito, véase J. COLIN, *Ant. class.* 20 (1951), 132-133, y F. A. TODD, *Class. Rev.* 53 (1939), 5-9.

150

DE, 8610; LO, 2067 y n.; D, 1099.
G. Reims, en un vaso.

Bebe de mí, dulce amiga.

151

CIL, IV, 7698; LO, 2054; D, 1096.
P. En la pared de un triclinio en la famosa «Casa del Moralista», llamada así porque en las tres partes de las paredes del triclinio había hecho pintar tres epigramas convivales, conteniendo las normas de limpieza y buenos modales que los convidados debían mantener en la mesa. En realidad, era un liberto llamado Epidio Himeneo.

a) Que el esclavo lave con agua los pies y los seque una vez lavados, | la servilleta cubra el lecho [125]; cuidado con los lienzos [126].

b) Aparta tu lasciva mirada y tus seductores ojillos | de la esposa ajena; guarda corrección en tus palabras.

[125] Con A. Maiuri, *La Cena*..., pág. 242, entendemos este pentámetro como recomendaciones para la limpieza de las almohadas y cobertores o colchas del lecho del triclinio. En efecto, la servilleta (*mappa*) servía para limpiar las manos y la boca, pero también para impedir que la comida y bebida manchase el lecho y los cojines sobre los que los convidados se apoyaban. Por eso se recomienda que la servilleta se extienda sobre el lecho como un *uellum* de protección sobre la que apoyar los platos y manjares que se tomaban de las fuentes de las mesas.

[126] A. Maiuri ve aquí otra recomendación general dirigida a los convidados para que tuviesen cuidado y no manchasen los lienzos (*lintea*), término genérico usado aquí por los cobertores o colchas del lecho. Véase también en Maiuri la crítica a los que ven en ello una referencia a la manía de los romanos de robar servilletas en los banquetes, como indica Catulo, 12; Marc., III 5, 9; XII 29, etc.

c) [Muéstrate amable] [127] y deja para otro día las odiosas riñas |, si puedes, y si no, vuélvete a tu casa [128].

INSULTOS, INJURIAS, ETC.

152

CIL, IV, 4765; D, 645.
G.

Efebo, eres un zascandil.

153

CIL, IV, 1826; D, 646.
G.

Filero, capón.

154

CIL, IV, 1825, add. pág. 212. 464; D, 648.
G.

Cosmo, hijo de Equicia, gran invertido y mamón, es un pierniabierto.

155

CIL, IV, 8617.
G.

Popidio Segundo escribe: El lector es un bujarrón, pero no lo es, en absoluto, el que escribe [129].

[127] Las restituciones del comienzo del hexámetro, que aparece mutilado, han sido numerosas: cf. *CIL*, IV, 7698. Nosotros, con A. Maiuri, *La Cena*..., pág. 253, y Väänänen, *Gnomon* 25 (1953), 537, preferimos *abstine discidiis*.

[128] Hay quien difiere en el orden de colocación de los tres elementos de que consta el grafito. Aquí seguimos el más general.

[129] Frente a la interpretación de Della Corte, creemos más verosímil la de F. A. Todd, «Some Cucurbitaceae...», págs. 110-111.

156

CIL, XIV, 5291, 3 b; D, 1102.
G. de Ostia.

Hermádion, eres un prostituto.

157

CIL, IV, 8400; KRENKEL, 51.
G.

Menéate, mamón [130].

158

CIL, IV, 1425, add. pág. 207; D, 649.
G. En una columna.

Gencio se dedica a lamer chochos y Dionisa a chupar carajos.

159

CIL, IV, 1331, add. pág. 206; D, 649 a.
G.

Marcial, eres un lamecoños.

160

LO, 1900; ENGSTRÖM, 79; D, 1103.
G. en Caldas de Malavella.

Lame Lelio, lame Lelio, lame Lelio a [Fálcula] [131].

130 Dice Della Corte que vive todavía hoy en Nápoles el mismo apóstrofe «Muóvete...».

131 El término *Falculam* puede ser un nombre propio, aludiendo a un cunnilinguo, o un nombre común, la hoz, atributo de Príapo, como sinónimo de méntula, aludiéndose en este caso a la felación.

161

CIL, IV, 4699; D, 650.
G.

Isidoro puteolano, esclavo nacido en casa, cunnilinguamente *** [132].

162

CIL, IV, 5213; D, 651.
G. Debajo de una pintura que representa a Filotectes con un bastón. El autor del grafito lo señala erróneamente como Hércules.

Hijo lascivo, ¡cuántas mujeres has derrengado!

163

CIL, IV, 1259; D, 653.
G.

[...] Pervertido.

164

CIL, IV, 2425; D, 654.
G.

Dos es un bujarrón [133].

165

CIL, IV, 1363, add. pág. 207; D, 656.
G.

Anto, eres un carajo.

132 Adv. típico pompeyano intraducible.

133 Para el sentido de este grafito escrito en griego con caracteres latinos, véanse D, 654 nota, y *Thes ling. Lat., Onom.* II, col. 246.

166

CIL, IV, 1389; D, 657; *CIL*, IV, 2292 (cf. 1388); D, 658.
G.

—Ninfe, eres una mamona.
—Mirtis, eres una mamona.

167

CIL, IV, 9027; D, 1105.
G.

Segundo, insigne mamón [...].

168

CIL, IV, 8361; D, 1106.
G.

Salve, Januaria, la estás chupando: ya es de noche.

169

CIL, IV, 8307; D, 1107, y *CIL*, IV, 8841; D, 1108.
G.

—Nais, felas.
—Marcial, felas a Próculo.

170

CIL, IV, 4185; D, 659.
G.

Sabina, eres una chupapollas y eso no está bien.

171

CIL, IV, 1427; D, 660.
G.

Salvia se dedica a mamársela al tuerto de Antíoco.

172

CIL, IV, 1388 a, add. pág. 463; D, 661.
G.

Timele es una culona [134].

173

CIL, IV, 4001; D, 662.
G.

Glico, buscona de bajos fondos [135].

174

CIL, IV, 4196; D, 663, y *CIL*, IV, 2204; D, 664.
G.

—Medusa jodedora.
—Mula jodedora.

175

CIL, IV, 23191, add. pág. 218; D, 665.
G.

Tiria, putaña [136]; Tiria, jodida; Tiria, jodida [137]. Epafrodito [138]. (*A un lado, a la altura de la primera línea.*) Tiria, putaña.

[134] Cf. VÄÄNÄNEN, *Latin...*, pág. 98, y E. MONTERO, «De las *nugae...*», pág. 381: es un insulto que propiamente significa «que tiene un generoso recto», es una *pathica* o paciente en el coito anal.

[135] Cf. VÄÄNÄNEN, *Latin...*, pág. 91; *Thes. ling. Lat.*, I, col. 1557; PIERRUGUES, *Glossarium...*, págs. 29-30.

[136] El término del original es *láste, lásthē = pórnē*, según Hesiquio.

[137] El término original está relacionado con *percidere os* o bien *cunnum* (pero cf. E. MONTERO, «De las *nugae...*», H. WALTER, 230). En este insulto vale tanto como *pathica*, que sufre la pedicación.

[138] Este sobrenombre griego latinizado aquí es equivalente a *Venustus* o *Amabilis*.

176

CIL, IV, 1700, add. pág. 464; D, 666.
G.

Sínero y Sopión nos dicen: que comáis mierda. (*Una segunda mano.*) Tú que lo has escrito. (*Una tercera mano.*) Sopión [139].

177

CIL, IV, 7089; D, 667.
G.

Eres una descomunal méntula.

178

CIL, IV, 4517.
G. Pintado debajo de un falo.

Esto es [un carajo] [140].

179

CIL, IV, 8843; D, 1104.
G.

El marica de Prisco se dedica a lamer coños [141].

139 Es problemático decidir si estamos ante un apodo o sobrenombre, o bien una designación festiva del falo. Sobre ello hemos hablado ya, *Aspectos*..., págs. 125-6, y «De las *nugae*...», página 376.

140 La expresión *mucillum* ha sido estudiada por J. SVENNUNG, «Pompejanische vulgäre Inschriften», *Studi in onore de L. Castiglioni*, Florencia, 1960, págs. 971-983.

141 Seguimos la restitución de Della Corte. Sobre *extalio*, cf. VÄÄNÄNEN, *Latin*..., pág. 96. Aparece también en núm. 172.

VARIOS EN VERSO Y PROSA

180

CIL, IV, 6635; LO, 2048; D, 670.
G. En una pintura aparece Pero amamantando a su anciano padre, Micón, en prisión. El grafito parece que procede de una obra literaria. Sobre la leyenda, cf. VAL. MAX., V 4, ext. 1.

Pero. Micón. (*Nombres debajo de las figuras correspondientes.*) La desdichada Fortuna hizo alimento del padre | la leche que la madre criaba para sus pequeños. [Acción verdaderamente noble] [142]. Mira cómo sus seniles venas | en su delicado cuello se llenan de abundante leche. Y Pero, aproximando su rostro, acarona al débil anciano Micón. | He aquí una mezcla de piedad y de severo pudor [143].

181

CIL, IV, 3061; *CE*, 1785, pág. 824; KRENKEL, 48; D, 673.
G.

Yo no quiero vender a mi marido [...].

182

CIL, IV, 8473.
G. Se lee muy mal. Sólo es claro el final que reza:

*** una matrona de hermosas y generosas cachas [144].

142 Puede leerse *sane* o *aeuo*. En este segundo caso se diría: «acción digna de la eternidad».

143 Para las variantes de lectura, cf. D o LO, a los que seguimos en su elección.

144 *Culibonia* en el original, que analizó F. MUNARI, «De inscriptione Pompeiana, *CIL*, IV ... 8473», *Rev. cult. class. e med.* 3 (1961), 105-107. Recuérdese la advocación de *Venus calipigica* = «la de las bellas nalgas». Puede verse un ejemplo repro-

183

CIL, IV, 5251; *CE,* 355; D, 681.
G. En el estuco de la habitación de un triclinio.

Restituto sedujo en numerosas ocasiones a muchas mujeres.

184

CIL, IV, 5341; *CE,* 42; D, 682.
G. En el estuco de una puerta.

Considera atentamente esta adivinanza de Epafra: lo meto en un lugar negro, lo saco rojo.
Adivinanza: tiene dos cabezas pero carece de cara y venas [145].

185

CIL, IV, 1884, add. pág. 465; *CE,* 46; D, 684.
G.

El que ha ido a visitar a un bujarrón, ¿qué piensas que habrá cenado? [146].

186

CIL, IV, 4488; *CE,* 49; D, 685.
G.

A un viejo en posición supina los cojones le tapan el culo [147].

---

ducido en J. López Barbadillo y M. Romero Martínez, *Museo de Nápoles,* Madrid, 1977, plancha III.
145 No muy legible. Parecen dos grafitos de adivinanzas eróticas. Cf. *CE,* 42.
146 Sufrir la pedicación (cf. núm. 87).
147 Chanza contra los viejos sodomitas. Una explicación más detallada en *CE,* 48.

187

CIL, IV, 1939, add. pág. 704; *CE,* 231; D, 686.
G.

*** [148]. Hubo un tiempo en que los Vibios [149] fueron opulentísimos, | pero no por ello tuvieron en la mano el vergajo en vez del cetro [150] | como haces tú teniendo todo el día el pene en la mano.

188

CIL, IV, 1940, add. pág. 704; D, 687.
G.

La casta Arescusa asió con sumo cuidado el vergajo [151].

189

CIL, IV, 8842; D, 1113.
G.

Casta soy, madre, y solamente me alimento de lo que compras [152].

190

CIL, IV, 5087; *CE,* 1785, pág. 824; D, 688.
G.

Tú que te acuestas sobre el tesoro de otro *** [153].

---

148 Falta, probablemente, el nombre en vocativo del interpelado.
149 Se trata de una *gens* pompeyana de las más importantes.
150 Parece que hubo confusión de términos y pusieron ambos invertidos. Nosotros ponemos la colocación que presumimos correcta.
151 La ironía está entre el adjetivo «casta» y la acción de la citada doncella.
152 Según Della Corte, parece aludir a Flora, una de las divinidades tutelares de los pompeyanos. ¿Se trata de un himno de jóvenes?
153 Quizá su mujer.

191

CIL, IV, 1882; *CE*, 47; D, 689.
G. Verso senario.

El que da por culo [a un salido] [154], abrasa su verga.

192

CE, 50; D, 690.
G. En el palacio de Calígula en el Palatino.

¿Estás fláccida, polla mía? La verga desriñona a cualquiera.

193

CIL, *IV*, 1830, add. pág. 212. 464; *CE*, 230; D, 691.
G. Verso septenario.

Un coño peludo se jode mucho mejor que uno depilado. | Aquél retiene mejor los vahos y tira, al mismo tiempo, de la verga.

194

CIL, IV, 4976; D, 693.
G.

Sodoma y Gomorra [155].

[154] Las restituciones de esta palabra son muy variadas (cf. *CE*, 47; D, 689; Zangemeister). Para nosotros se trata simplemente de una persona «encendida» sexualmente: *accensum*.

[155] Sería muy interesante saber si fue un judío o un cristiano el que escribió esto; si fue escrito durante la erupción del Vesubio o después de ella (un excavador de minas en busca de bienes) por alguien que, ante el horror del desastre, se acordó del castigo divino sobre estas ciudades. También es posible que se escribiese antes de la erupción por un cristiano o judío sublevado por la inmoralidad de Pompeya (cf. BRION, *Pompeii*..., págs. 33, 86; J. CARCOPINO, *Études d'histoire Chrétienne*, París, 1953).

195

CIL, IV, 2416, add. pág. 223; D, 694.
G. Escrito sobre dos caras de hombre.

Mición, ⟨Mición⟩ [156], a tu padre, a tu propio padre cuando estaba cagando le cepillaste la alforja. Considerad la condición de Mición.

196

CIL, IV, 4957, add. pág. 705; *CE*, 932; KRENKEL, 72; D, 702.
G.

Me he meado en la cama. Lo confieso, he cometido un pecado, pero si me preguntas, hospedero, la razón, te diré: no tenía orinal.

197

CIL, IV, 2060; D, 706.
G. En una columna del atrio de una casa.

Rómula se encuentra aquí con su querido Estáfilo.

198

CIL, IV, 950; D, 709.
P. Debajo de un falo en bajorrelieve.

Cuando me da la gana me siento en él [157].

[156] *Miccio cio cio* en el grafito. ZANGEMEISTER y VÄÄNÄNEN, *Latin*..., pág. 96, entienden *cocio* = «buhonero». Nosotros creemos que puede ser eco de la segunda parte de *Miccio* qué se quiso repetir.

[157] Probablemente alude a una figura venérea (E. MONTERO, *Aspectos*..., pág. 165).

199

CIL, IV, 3442; D, 722.
G. En el triclinio de una casa junto a una pintura que representa un banquete con varias parejas en lechos y una figura aislada en acto de entonar una melodía.

—Vosotros divertíos, yo canto. (*Dice la figura aislada.*)
—Muy bien, ¡salud! (*Dice otra figura que le responde con la mano alzada.*)

200

CIL, IV, 2146; D, 727.
G. En la pared de la habitación de una casa.

Vibio Restituto durmió solo aquí y echaba de menos a su querida Urbana.

201

CIL, IV, 8792; Krenkel, 43.
G.

Antíoco pasó aquí la noche con su Citera.

202

CIL, IV, 5358; D, 728.
G. Entre dos puertas de una casa.

Segundo y Primigenia hacen el amor.

203

CIL, IV, 7080; D, 738.
G. Entre dos puertas de una casa.

El embarazo me tiene [...] ***

204

CIL, IV, 8820; Krenkel, 61; D, 1128.
G. En la pared de una habitación.

23 de Enero. Ursa parió el jueves.

205

CIL, IV, 3117; D, 751.
G.

Serena odia a Isidoro.

206

CIL, VI, 29848 b; D, 696.
G. En las termas de Tito. Debajo están pintadas dos culebras, signo de prohibición.

Quien meare o cagare aquí tenga encolerizados contra él a los doce dioses [158], a Diana y Júpiter Óptimo Máximo.

207

CIL, IV, 3832; D, 696 a.
P.

Si cagas aquí, ¡ay de ti!

208

CIL, IV, 7716; D, 1117.
P. A la izquierda de una puerta.

Si pretendes cagar aquí ten cuidado con el castigo, y si no haces caso, que Júpiter se muestre iracundo contigo.

158 Probablemente los dioses olímpicos, que solían contarse en número de 12: Zeus, sus cinco hermanos y los más importantes de sus hijos. Cf. A. Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, Madrid, 1975, págs. 54 y sigs.

209

CIL, IV, 8899; KRENKEL, 76.
G. Hecho con una pluma metálica. A la entrada de una casa en la Calle de la Abundancia.

Amigo, te ruegan mis huesos que no mees aquí junto a este túmulo, | y si quieres ser más respetuoso con él, no cagues. | Ves aquí el sepulcro de Úrtica [159]. ¡Fuera, cagador! | ¿Te crees tú que podrías enseñar el trasero aquí impunemente?

TEXTOS LITERARIOS

210

CIL, IV, 1520; *CE*, 354; D, 785.
G.

Una mujer de piel blanca me enseñó a odiar a las mujeres de piel negra. | Yo las odiaré si puedo, si no, aun contra mi voluntad, las amaré [160]. | Esto lo escribió Venus Física Pompeyana [161].

211

CIL, IV, 4491; D, 786.
G.

Ahora que la ira es aún reciente, ahora es el momento de la separación, | pues tan pronto ceda el dolor [162], créemelo, volverá el amor.

159 Della Corte explica que la parodia que se ve aquí de los «carmina sepulcralia» alcanza su culminación en Úrtica, en lugar del nombre del difunto.
160 La procedencia es PROP., I 1, 5, para el primer verso, y Ov., *Am.* III 11, 35, para el segundo.
161 Véanse núm. 49 y bibliografía de la nota.
162 PROP., II 5, 9-10.

212

CIL, IV, 1950; D, 787.
G.

Aunque un enamorado ande por las regiones de Escitia | nunca habrá nadie tan bárbaro que quiera hacerle daño [163].

213

CIL, IV, 1894; D, 788.
G.

Que tu portero esté atento a los dadivosos, pero si el que llama viene con las manos vacías, | que, sordo, dormite sobre el echado cerrojo [164].

214

CIL, IV, 1895; *CE*, 936; D, 803.
G.

¿Qué puede haber más resistente que la roca y más inconsistente que el agua? | Sin embargo la resistente roca es horadada por la inconsistente agua [165].

215

CIL, 1893; D, 805.
G.

Que tu puerta sea sorda a las súplicas y abierta a los regalos. | Que oiga el amante que está dentro los lamentos del rechazado [166].

163 PROP., III 16, 19 y sigs.
164 PROP., IV 5, 47-8. Las variantes que se suelen encontrar en estos grafitos literarios de Pompeya son, a pesar de su antigüedad, inferiores a las de los códices en general.
165 Ov., *Ars.* I 475-6.
166 Ov., *Am.* I 8, 77-8. Sobre el tema del «paraclausithyron», la obra clásica es la de F. O. COPLEY, *Exclusus amator. A Study in Latin Love Poetry*, Madison Wisconsin Amer, 1956.

216

CIL, IV, 3149; D, 806.
G. En la entrada de una casa.

Todo enamorado es un soldado [167].

217

CIL, IV, 2210; D, 810.
G.

Quiero dar por culo [168].

[167] Ov., *Am.* III 9, 1. Cf. Hor., *Odas* III 26, 2.
[168] Cf. *Priap.* 38, 31, y núm. 164.

ÍNDICE DE NOMBRES PROPIOS

Los nombres propios de los grafitos, de los que a veces se duda si son tales, están escritos con mucha irregularidad en dependencia de la cultura, educación y pericia en escribir del autor. Debido a ello, aparecen nombres en formas extrañas y, a veces, irreconocibles. Nosotros hemos optado por una regularización de estos nombres cuando nos fue dado hacerlo.

ÍNDICE DE CORRESPONDENCIAS

	Numeración nuestra		*Numeración nuestra*
CE		932	196
26	3	934	91
35	146	935	92, 93
41	66	936	214
42	184	937	1
44	86	939	94
45	87	940	95
46	185	941	46
47	191	942	96
49	186	943	97
50	64	944	98
50	192	945	99
50	47	946	100, 101
230	193	947	4
231	187	948	103
232	72	949	105
233	8	950	106
233	20	951	114
233	89	953	107
354	210	954	107, 108
359	90	955	127
355	183	956	109
pág. 864	110	1785	181, 190
931	10	1810	130

CIL

III

	Numeración nuestra
10716	71

IV

	Numeración nuestra
346	16
538	20
575	14
760	63
950	198
1136	25
1173	100
1230	134
1234	72
1256	82
1259	163
1261	132
1331	159
1363	165
1388 a	172
1389	166
1391	144
1397	55
1410	74
1425	158
1427	171
1451	65
1454	3
1516	129
1520	210
1574	50
1645	107
1649	98
1655	76

	Numeración nuestra
1658	17
1679	10
1700	176
1751	43
1781	110
1796	46
1820	64
1824	4
1825	154
1826	153
1830	193
1837	105
1839	5
1860	96
1863	47
1881	54
1882	191
1883	89
1884	185
1893	215
1894	213
1895	214
1898	103
1927	1
1928	1
1931	146
1938	123
1939	187
1940	188
1948	27
1950	212
1969	40
2013	68
2021	143
2048	141
2060	197

	Numeración nuestra
2066	109
2145	18
2146	200
2188	136
2193	42
2202	29
2204	174
2210	217
2217	135
2246	127
2254	26
2292	166
2310 b	32
23191	175
2360	87
2393	137
2400	58
2413 h	78
2414	118
2416	195
2425	164
2450	28
2457	56
2483	6
2776	9
2887	12
2953	53
3061	181
3117	205
3149	216
3199	101
3442	199
3494	149
3691	114
3832	207
3932	70

	Numeración nuestra
4001	173
4007	8
4009	112
4023	34
4024	44
4091	99
4126	145
4150	36
4185	170
4196	174
4239	66
4342	21
4345	22
4353	24
4356	23
4398	33
4439	38
4447	75
4485	73
4488	186
4491	211
4498	119
4509	90
4517	178
4519	117
4592	30
4690	45
4699	161
4765	152
4783	67
4818	140
4876	81
4954	62
4957	196
4966	91
4967	92

	Numeración nuestra
4971	93
4976	194
4977	126
4995	59
5087	190
5092	86
5105	35
5127	31
5174	57
5203	39
5213	162
5251	183
5267	60
5268	80
5296	106
5341	184
5358	202
5372	37
5406	146
5408	41
6635	180
6815	11
6842	7
6865	48
6892	102
7080	203
7086	115
7089	177
7240	13
7497	116
7679	122
7698	151
7716	208
7791	15
8137	2
8258	52

	Numeración nuestra
8252	51
8259	51
8297	85
8307	169
8347	77
8359	120
8361	168
8364	49
8380	61
8400	157
8408 a	113
8442	133
8473	182
8482	84
8617	155
8670	83
8767	19
8792	201
8820	204
8841	169
8842	189
8843	179
8899	209
9027	167
9123	111
9171	79

VI

29848 b	206

VIII

11683	147

IX

4483	69

XIV

	Numeración nuestra
5291	128
5291, 3 b	156
5291, 3 d	136
5300	121

DE

5138	20
5142 a	21
5142 b	22
5142 d	23
5142 e	24
5723	25
8610	150

D

1	1
6	3
27	4
28	5
29	6
30	7
31	8
34	10
35	11
167	16
199	17
201	12
204	18
263	20
274	21
275	22
276	23
277	24
431	26

	Numeración nuestra
435	25
449	64
451	27
453	28
454	29
455	30
456	44
457	31
458	32
459	33
460	34
461	35
462	36
463	37
464	38
465	39
466	45
467	40
468	41
469	42
470	43
471	46
473	48
486	50
488	53
491	54
492	55
493	56
500	57
501	58
501 a	59
501 b	60
502	62
503	63
504	65
505	66

	Numeración nuestra		*Numeración nuestra*
506	67	604	115
507	68	607	117
508	69	608	118
509	71	610	119
510	72	612	123
511	73	613	126
515	74	614	127
540	75	615	129
545	76	616	130
547	78	617	132
553	80	618	134
568	81	619	136
576	82	620	137
581	86	621	140
582	87	622	141
583	89	623	143
584	90	625	144
585	91	626	145
586	92	627	146
587	93	628	146
588	94	639	149
589	95	645	152
590	96	646	153
591	97	648	154
592	98	649	158
593	99	649 a	159
594	100	650	161
595	101	651	162
596	102	653	163
597	103	654	164
598	105	656	165
599	106	657	166
600	107	658	166
601	108	659	170
602	109	660	171
603	110	661	172

	Numeración nuestra		*Numeración nuestra*
662	173	806	216
663	174	810	217
664	174	832	2
665	175	833 a	9
666	176	856	85
667	177	1010	125
670	180	1023	9
673	181	1025	52
681	183	1026	51
682	184	1030	61
684	185	1031	70
685	186	1077	84
686	187	1078	88
687	186	1078 a	104
688	190	1079	112
689	191	1080	116
690	192	1082	120
691	193	1083	121
693	194	1084	122
694	195	1085	128
696	206	1086	131
696 a	207	1087	133
702	196	1088	138
706	197	1090	139
709	198	1091	142
722	199	1092	147
727	200	1093	147
728	202	1095	148
738	203	1096	151
751	205	1099	150
785	210	1102	156
786	211	1103	160
787	212	1104	179
788	213	1105	167
803	214	1106	168
805	215	1107	169

	Numeración nuestra		*Numeración nuestra*
1108	169	51	19
1110	111	51	157
1113	189	57	10
1115	79	61	204
1117	208	72	196
1128	204	73	83
1139	124	76	209
ENGSTRÖM		LO	
79	160	1864	87
283	102	1865	112
285	7	1899	142
		1900	160
KRENKEL		1928	147
22	14	1933	146
27	20	2048	180
40	21	2153	104
43	91	2054	151
43	113	2056	102
43	201	2057	7
44	92	2058	131
44	93	2069	79
45	86	2062	70
45	77	2066	147
46	51	2067	150
47	49		
48	54	*NSA*	
48	111	1818, 58 y sigs.	139
48	181	1921, 426	125
50	42	1922, 485, 38	131
50	28	1923, 293	88
50	135	1929, 472, 245	124

LA VELADA DE LA FIESTA DE VENUS

INTRODUCCIÓN

1. *Descubrimiento y tradición manuscrita del «Peruigilium Veneris» («La velada de la fiesta de Venus»)*

A pesar de la antigüedad del poema, su historia es relativamente reciente. Es en la segunda edición de sus *Adagia*, publicada en septiembre de 1508, donde, a título de referencia, Erasmo cita el penúltimo verso del *P. V.* como perteneciente a un *Carmen de uere* de Catulo, que el autor encontró en una antiquísima biblioteca francesa. Años después, en 1545, Giglio Gregorio Giraldi de Ferrara [1] afirma tener noticias del mismo poema, que él personalmente no pudo ver. No obstante, el poema a que ambos eruditos hacen referencia puede no ser la obra que conocemos o, a lo sumo, representa una tradición distinta. Las razones son variadas: la tradición que conocemos no atribuye el poema a Catulo, su título tampoco es el mismo y, por último, mientras el poema de Erasmo dice *dum tacebat*, el del *P. V.* reza *cum taceret*. Además, es de advertir que, como el verso en cuestión es un proverbio, su presencia en otro poema es fácilmente comprensible.

Así las cosas, podemos decir que la tradición manuscrita del *P. V.* comenzó, para nosotros, en pleno si-

[1] *Historiae poetarum tam Graecorum quam Latinorum Dialogi decem*, Basilea, 1545, pág. 1089.

glo XVI, cuando en 1577 Pierre Pithou lo descubre y publica, por vez primera, en París según el *codex Thuaneus* (T) —París BN *lat.* 8.071—, de finales del siglo IX o comienzos del X. De esta edición príncipe se imprimieron tres o cuatro ejemplares solamente, que el autor envió a sus amigos, los humanistas J. Dousa, J. Lipsio y J. Escalígero, confiándolo en su dedicatoria al cuidado y «saneamiento» del lector, dado el penoso estado crítico del texto. Así comenzó el trabajo de crítica textual —y ediciones— que no se ha detenido hasta nuestros días.

El segundo paso importante en este sentido lo representa el descubrimiento del *codex Salmasianus* (S) —París BN *lat.* 10.318— que Cl. de Saumaise encontró en 1619 y que contiene, como parte de la valiosísima recopilación poética titulada *Anthologia latina*, nuestro poema. La importancia del códice radica en su antigüedad, probablemente de finales del siglo VII, y en la calidad del texto transmitido. Basándose en él publicó P. Escriberio en 1638 una edición[2] que recogía, además, las correcciones de los eruditos precedentes. Con estos elementos se produce una gran difusión del *P. V.* y su consiguiente influjo literario, así como cierta profusión de traducciones y ediciones, entre las que destaca la de A. Riese, Leipzig, 1894, dentro de la *Anthologia latina.*

La tercera gran aportación es reciente, pero de origen antiguo. En los comienzos del siglo XVI, J. Sannazaro, en su exilio de Francia, había copiado de su propia mano diversos poemas de un manuscrito francés, entre los que figuraba el *P. V.* Este manuscrito permaneció ignorado hasta 1867, en que K. Schenkl llamó la

---

[2] Contenida en la edición de *Dominici Baudii Amores*, Leiden, 1838.

atención sobre él[3]. Se trata del *codex Vindobonensis* (V) —Viena BN 9.401—, que representa una tercera vía, una recensión independiente de las conocidas y, precisamente, la más cercana al original. Aunque mencionado por Riese en 1894 —con cierto desdén por considerarlo proveniente del *Thuaneus*—, sólo fue colacionado en 1936 por Cecil Clementi en una edición que representa una puesta a punto de los estudios del texto, además de una recopilación de todos los datos conocidos hasta ese momento.

Los estudios y ediciones posteriores no han hecho más que profundizar en los datos de la tradición, aplicando las técnicas de la crítica del texto en una profunda labor de lima. En efecto, la colación de un nuevo manuscrito, el *codex Ambrosianus S 81 Sup.*, realizada por E. Cazzaniga para su edición, se ha revelado totalmente ineficaz a la hora de la aportación concreta a la constitución del texto[4]. Por ello, seguimos aquí como base la edición de Schilling de 1944, ejemplo de sobriedad y buen sentido en el tratamiento del texto, pues la edición más reciente de Cazzaniga (1959), aparte de añadir poco al trabajo de Schilling, presenta conjeturas, en general, bastante problemáticas. Tienen, por otro lado, ambas ediciones, como rasgo positivo el mantenimiento del orden de versos transmitido por los manuscritos, cuya remodelación en Clementi, al igual que en los otros autores, parece totalmente arbitraria. La labor más importante en el aspecto crítico desde entonces es la de E. Valgiglio[5], que supone, con justo criterio, una vuelta al texto tal como reflejamos en nuestra traducción.

---

[3] «Zur Kritik des *P. V.*», *Zeitschr. f. Oesterr. Gymn.* 18 (1867), 233-43.

[4] Cf. «Saggio critico...», y ed., págs. V-X.

[5] «Sulla tradizione manoscritta del *P. V.*», *Boll. del Comitato...* (1967), 115-135.

Este poema, como hemos indicado, ha sido traducido en numerosas ocasiones a varias lenguas [6]. Las traducciones más conocidas son la francesa de Schilling y la inglesa de Clementi. En español existe una vieja versión en verso de 1922 por Miguel Jiménez Aquino y otra más reciente (1977) de A. J. Vaccaro. También hay que citar la traducción al gallego de A. Iglesia Alvariño (1960) y al catalán (1977) de Ciruelo Borge.

2. *A la búsqueda de un autor*

Uno de los interrogantes que más ha hecho cavilar a los estudiosos del *P. V.* es su adscripción a una época y a un autor silenciado por la tradición manuscrita. La cuestión es importante, pues tiene gran trascendencia para aspectos tan dispares como lengua, métrica, religión, etc., así como para la comprensión de algunas alusiones que se observan dentro del poema. No obstante, los resultados en este aspecto son decepcionantes por dispares y aún contradictorios. Se ha dado como fecha y autor desde Catulo, en el siglo I a. C., hasta Luxorio, en el VI d. C. Para ello, se ha apelado a toda clase de criterios. Ya en 1936 señalaba Clementi [7] cinco tipos de argumentos sobre los que las opiniones se habían agrupado: a) datos de los manuscritos; b) alusiones históricas de ciertos pasajes; c) imitaciones de otros autores; d) aspectos lingüísticos y estilísticos; e) datos métricos. La verdad es que, desde entonces, muy poco ha variado este cuadro, salvo que los distintos autores han engrosado uno u otro capítulo. Así, por ejemplo, D. Romano [8] ve en el verso 74 una alusión

[6] Para referencias anteriores a 1936, véase la ed. de Clementi, págs. 91 y sigs.

[7] Págs. 75 y sigs.

[8] *Pan* 4 (1976), 69-86.

histórica a la madre de Rómulo Augusto y a Julio Nepote, fechando el *P. V.* entre el 476 y el 480 d. C. [9].

No obstante, se observa la tendencia, en los últimos estudios sobre el particular, a conjugar los distintos tipos de argumentos buscando, además, apoyo en datos externos, aunque, desgraciadamente, con resultados también enfrentados. Así, A. Guaglianone, en su estudio de Reposiano [10], basándose en algunas coincidencias de carácter, sentimientos religiosos, estilo, lengua y métrica del poema con el *De concubitu Martis et Veneris*, lo considera parte de una obra orgánica titulada *Triumphus Cupidinis*, compuesta por Reposiano después de mediados del siglo III d. C. Igualmente, D. Gagliardi [11], por la trama de los sentimientos, la disposición técnica y la lengua, que ve ampliamente coincidentes con el mundo poético de los *nouelli*, asigna el *P. V.* al siglo II, a la época de Adriano. En ello, aunque por distintos derroteros, llega a una conclusión que ha tenido muchos defensores —a veces aventurando el nombre de Floro, otras no— desde el siglo XVIII a nuestros días. Baste citar, al respecto, los autores de las dos ediciones más recientes: Schilling y Cazzaniga.

Estamos, pues, cerca de un consenso en cuanto a la fecha. Es verdad —y nosotros así lo creemos— que los criterios estilísticos por sí solos, como los lingüísticos o de imitación literaria (la pregunta a dilucidar es quién ha imitado a quién) son insuficientes. Tampoco vemos una alusión histórica precisa en el verso 74 [12], y las referencias externas a un ambiente determinado

[9] Romano es autor también de una ed. del *P. V.* publicada en Palermo en 1952.

[10] *Reposiano e la contestazione letteraria nel secolo III d. C.*, Nápoles, 1970, págs. 75 y sigs.

[11] *Aspetti della poesia latina tardoantica*, Palermo, 1972, páginas 26 y sigs.

[12] Así lo indicamos en nota al pasaje.

de tipo literario o religioso son excesivamente vagas. No obstante, todos estos argumentos en su conjunto nos obligan a creer en el siglo II como fecha de composición para el *P. V.*, uniéndonos a lo que se entrevé como *communis opinio.* Pero no creemos que existan razones suficientes para hablar de un autor determinado. Es más, incluso pensaríamos, en último extremo, en un autor anónimo, no consagrado, de los muchos que vivieron en el Imperio romano y que no ha pasado a la historia de la literatura. Sería un poeta culto, como atestiguan las numerosas reminiscencias de los clásicos, y, al mismo tiempo, inserto en la tradición popular, como quiere Gagliardi [13] y han visto los comentaristas. No de otro modo se explican las coincidencias del estribillo con versos análogos encontrados en Pompeya: «Que viva el que ama; que se muera quien no sabe amar» [14]. Las características de este poeta coinciden con las que Gagliardi establece para un autor inserto en el movimiento poético de los *nouelli* en el siglo II d. C.

3. *¿Himno ritual?*

Como se describe en los versos 42-56, el fondo de esta composición es una solemnidad religiosa bien definida: los *Peruigilia Veneris,* fiesta de primavera en honor de Venus, que comenzaba el primero de abril, celebrando su carácter de *Venus genitrix.* Aunque las precisiones sobre su ritual son escasas, parece ser que gozaron de cierta popularidad por su espectacular ceremonial, pleno de canto y danza [15]. Ahora bien, la

[13] *Aspetti...*, pág. 35.

[14] D, 593. Cf. también 594-595, números 99-101 de nuestra traducción.

[15] Cf. SCHILLING, *La Veillée...*, págs. XXXIII y sigs., y CLEMENTI, *Pervigilium...*, págs. 69 y sigs.

cuestión que inmediatamente se nos plantea es la de la finalidad práctica del cantor de este motivo. ¿Se trata de un canto ritual, un himno destinado a una conmemoración oficial? Parece que no, y así lo han creído los estudiosos. Más bien estamos ante una variación poética, «un prélude fantaisiste en marge des fêtes prochaines», en palabras de Schilling [16], pues el poeta no entra en la realidad religiosa del misterio. Sólo le interesa la ocasión como motivo poético para la descripción de la naturaleza y la expresión de los aspectos estéticos del momento que despiertan su imaginación. Pero no se pasa de ahí. Es verdad que en el *P. V.* se encuentran muchos de los elementos básicos, con variaciones muy peculiares de *lógos genethliakós,* que la retórica pide para celebrar el nacimiento de la diosa (proemio, alabanza del día, linaje, vida, acciones, encomio, etc.), pero como indica Trotzki [17], falta lo esencial: la invocación a la diosa. El poema no llega a himno, porque el poeta no sintoniza con la religiosidad de la fiesta, se queda fuera, objetivo. Tiene, en este aspecto, el tono de un «informe». Ése es, en último extremo, para Trotzki el sentido de la estrofa final y la posible explicación del «silencio» y de la «tristeza» del poeta, para el que no hay primavera. Él quisiera cantar a Venus como toda la naturaleza, como la golondrina, pero en su alma reina el invierno.

Estos versos finales, en los que interviene el poeta personalmente, son el argumento básico que nos mueve a no admitir que el *P. V.* sea un himno oficial cantado por un coro de vírgenes en la festividad de Venus, teoría sostenida por Boyancé [18], como ocurre, por ejemplo, con el *Carmen saeculare* de Horacio. Debemos,

[16] SCHILLING, *ibidem.*

[17] «Zum *P. V.*», *Philologus* 81 (1925-26), 347 y sigs.

[18] «Encore le *P. V.*», *Rev. étud. lat.* 28 (1950), 212 y sigs.

pues, concluir que el *P. V.* se refiere a un culto determinado, pero que es un ejercicio literario destinado a la lectura, como lo eran los *Himnos* de Calímaco o el *Epitalamio* (*Carm.* 62) de Catulo, lo cual nada tiene de extraño en la literatura latina y, menos aún, en el movimiento poético de los *nouelli.* Los poetas latinos heredaron del mundo alejandrino unas formas literarias, vacías de justificación en la vida real (epitafios sin sepulturas, epitalamios sin bodas, himnos sin dioses), a los que infundieron nueva vida y vigor [19].

4. *Estructuras del «P. V.»*

Un supuesto bastante generalizado en los estudios del *P. V.* es que el orden de versos está corrupto en los manuscritos, pues la sucesión de ideas parece caprichosa e irracional. Esto ocurre, en particular, en el verso 58, que no se adapta al contexto, y en los versos 59-62, que no siguen una línea de pensamiento coherente con lo anterior, y sí, por el contrario, con los versos 9-11. Además, las estrofas no se presentan simétricas en número de versos. La causa de todo ello radica en el estribillo, cuya presencia ha expuesto al texto a omisiones y transposiciones. A partir de estos supuestos se han producido numerosos intentos de reconstrucción estrófica, buscando la simetría de composición y el orden lógico del pensamiento. El *P. V.* se ha convertido, de esta manera, en un campo propicio para las arbitrariedades de los editores, en los que la imaginación se ha desbordado. Ya en 1936 señalaba Clementi [20] 16 arreglos del texto en estrofas, de

[19] Cf. C. Castillo, «Teorías del estilo en la literatura latina: tradición y evolución», *Est. Cl.* 18 (1974), 236, y G. Williams, *The Nature of Roman Poetry,* Oxford, 1970, págs. 21 y sigs.

[20] *Pervigilium...,* págs. 56-58.

otros tantos autores, a los que él [21] añadía su propia solución: una oda compuesta de estrofas y antístrofas perfectamente regulares de forma y pensamiento. No obstante, en las últimas ediciones, tanto Cazzaniga [22] como Schilling [23], criticando duramente esta «arbitrariedad» y «licencia», han vuelto las cosas a su cauce normal, siguiendo el recto criterio de respetar siempre el texto transmitido mientras exista la más mínima posibilidad para ello. En este caso, considerando que no es inusual en la literatura grecolatina la distribución en estrofas desiguales, señaladas aquí por la presencia del estribillo, sólo estiman fuera del contexto el verso 58, el cual, sin duda, es prueba evidente de una laguna. Esa laguna, creemos nosotros, es la responsable también del «salto» lógico que suponen los versos 59-62. Salvo este punto, la economía del texto es satisfactoria, tal como propone Schilling [23]. Su esquema es el siguiente:

I) La primavera, estación de Venus.

1.ª estrofa: Anuncio de la primavera, que se abre bajo los auspicios de Venus (vv. 1-8).
2.ª estrofa: Anuncio del aniversario del nacimiento de Venus (vv. 9-12).
3.ª estrofa: Descripción de la floración primaveral. La rosa, flor predilecta de Venus (vv. 13-27).

II) Preparación de la fiesta.

4.ª estrofa: Recomendaciones a las ninfas (vv. 28-36).
5.ª estrofa: Mensaje de las ninfas a Diana. Evocación de la fiesta (vv. 37-48).
6.ª estrofa: Localización de la fiesta en Hibla (vv. 49-57).

[21] *Ibid.,* págs. 48 y sigs.

[22] *Carmina...,* pág. IX.

[23] *La Veillée...,* págs. XXXIX y sigs.

III) «Letanías» de Venus.

7.ª estrofa: Venus, diosa cósmica de la creación (versos 59-68).

8.ª estrofa: Venus, diosa tutelar de Roma (vv. 69-75).

9.ª estrofa: Venus, diosa de las fuerzas vegetales (versos 76-80).

10.ª estrofa: Venus, soberana de animales y aves (versos 81-88).

IV) Epílogo personal.

11.ª estrofa: Llamada nostálgica del poeta (vv. 89-93).

5. *El «P. V.» en la tradición literaria latina*

Del trazado de esta estructura se desprende que hay dos temas básicos en el *P. V.*: la descripción del reino de Venus y la descripción de la Naturaleza, que le sirve de marco, temas, ambos, de larga tradición en la literatura latina. No cabe duda de que estos ingredientes son de procedencia griega y helenística, pero formaban parte ya del patrimonio latino clásico, que los había asimilado en pensamiento y forma literaria. Desde esta perspectiva —como *imitatio* y *aemulatio*—, no sorprende que se encuentren reminiscencias e, incluso, imitaciones directas de una decena de clásicos: Lucrecio, Catulo, Virgilio, Horacio, Estacio, etc. Sólo de este último se señalan «semejanzas», en sentido amplio, en más de 80 pasajes, lo cual, si prescindimos del estribillo, da un resultado de uno por verso [24], aunque también es justo señalar que, de autores posteriores al siglo II, se enumeran, como imitadores o «rivalizadores» del *P. V.*, otros tantos autores: Nemesiano, Ausonio, Claudiano, Draconcio, etc., sin excluir, en el siglo II, las notables coincidencias con Floro, razón por la cual se le ha señalado como su autor.

[24] V. PALLADINI, E. CASTORINA, *Storia della lett. latina*, II, Bolonia, 1972, págs. 328 y sigs.

Pero fuera ya de estas imitaciones literarias cultas o de procedimientos técnicos, como la descripción de la Naturaleza —el «arcadismo» típico de neotéricos y *nouelli*— o la floración de la rosa —notable por el simbolismo nupcial que aquí encierra—, tema favorito de los poetas latinos [25], todo en el poema respira aire latino: Venus, que aparece como la diosa cosmogónica de Lucrecio y símbolo aquí de la *anima mundi* de los estoicos [26]; aspecto rural que se da a Cupido y Venus [27]; carácter romano de Diana; variación del mito de Filomela; ritual latino de la fiesta; introducción de la leyenda e historia romanas, etc. [28].

Pero, junto a este carácter culto, aparece un barniz popularizante, de aproximación al *sermo cotidianus*, consecuencia, en buena parte, del movimiento arcaizante que impulsaron los *nouelli* en el siglo II [29]. En esa línea se entiende la presencia de léxico postclásico, de construcciones «vulgares» (es frecuente el uso de la preposición *de* con acepciones no clásicas, como la indicación de causa), la utilización del septenario trocaico, de antigua tradición popular; la incrustación de un refrán (v. 92) en el texto y, en general, el tono de espontaneidad e improvisación que rodea al poema. Todos estos elementos hay que entenderlos como mecanismos conscientes de la «docta negligencia» [30] que caracterizó, entre otros rasgos, a los *nouelli*.

[25] Cf. SCHILLING, *La Veillée...*, págs. LV y sigs.
[26] TROTZKI, «Zum *P. V.*...», pág. 357.
[27] TROTZKI, *ibid.*, págs. 362-63.
[28] Cf. notas al texto núms. 12, 25, 3 y 21, respectivamente.
[29] C. GAGLIARDI, *Aspetti...*, págs. 25 y sigs.; 35.
[30] Cf. GAGLIARDI, *ibid.*, pág. 35.

6. *Bibliografía*

P. BOYANCÉ, «Encore le *Pervigilium Veneris*», *Rev. étud. lat.* 28 (1950), 212-235.

— «Le *Pervigilium Veneris* et les *Veneralia*», en *Mél. A. Piganiol*, París, 1966, págs. 1547-63.

I. CAZZANIGA, «Saggio critico ed esegetico sul *P. V.*», *St. Classici e Or.* 2 (1953), 77-101.

D. GAGLIARDI, *Aspetti della poesia latina tardoantica*, Palermo, 1972, págs. 26 y sigs.

E. LAURENTI, «De Iulio Annaeo Floro poeta atque historico *P. V.* auctore», *Riv. di filol. class.* 20 (1892), 125 y sigs.

E. K. RAND., «Sur le *Pervigilium Veneris*», *Rev. étud. lat.* 12 (1934), 83-95.

D. S. ROBERTSON, «The Date and Occasion of the *P. V.*», *Class. Rev.* 52 (1938), 109-112.

D. ROMANO, «La strofa storica del *P. V.*», *Pan* 4 (1976), 69-86.

J. TROTZKI, «Zum *P. V.*», *Philologus* 81 (1925-26), 339-363.

E. VALGIGLIO, «Sulla tradizione manoscritta del *P. V.*», *Boll. del Comitato per la preparazione della ediz... dei class. greci e latini*, 1967, págs. 115-135.

EDICIONES PRINCIPALES:

E. BAEHRENS, *Poetae latini minores*, IV, Leipzig, 1882, págs. 292 y sigs.

Fr. BUECHELER, *Pervigilium Veneris*, Leipzig, 1859.

E. CAZZANIGA, *Carmina ludicra romanorum: Peruigilium Veneris-Priapea*, Turín, 1959.

Sir Cecil CLEMENTI, *Pervigilium Veneris*, Oxford, 1936.

C. PASCAL, *Carmina ludicra romanorum*, Turín, 1918 (1932).

A. RIESE, *Anthologia latina*, I, 1, Leipzig, 1969 (= 1894), págs. 170 y sigs.

D. ROMANO, *Pervigilium Veneris*, Palermo, 1952.

R. SCHILLING, *La Veillée de Vénus*, París, 1944.

TRADUCCIONES:

J. I. CIRUELO BORGE, «Una versió del *P. V.*», en *Homenatge a J. Alsina*, Barcelona, 1977, págs. 175-187.

A. IGLESIA ALVARIÑO, «*P. V.*». *Introducción, texto y versión gallega*, *Supl. Est. Cl.* núm. 15, Madrid, 1960.

M. JIMÉNEZ AQUINO, «Las *Pervigilias de Venus*», en *Rapto de Helena, Hero y Leandro y otros poemas de la antigüedad clásica*, Madrid, 1922.

A. J. VACCARO, «*La velada de Venus*. El poema y su temática», en *Semanas de estudios romanos*, I, 1977, págs. 169-186. Univ. catól. de Valparaíso.

7. *Pasajes en que el texto aquí traducido difiere de la edición de Schilling:*

VERSO	CF. NOTA
23	7
29	10
46	14
53-55	17

¡Mañana ame, quien nunca ha amado; quien ya ha amado, mañana ame!

La primavera joven, la primavera melodiosa ya está aquí. En primavera ha nacido el mundo [1]; en primavera se prometen los enamorados; en primavera se aparean las aves, y los árboles desatan su cabellera al caer la lluvia fecundante [2]. Mañana la diosa que une a los amantes trenza, a la sombra de los árboles, verdeantes chozas con tiernos ramajes de mirto [3]. Mañana Dione proclama sus leyes, sentada en majestuoso trono [4].

---

[1] Idea similar se encuentra en Virgilio, *Geórg.* II 336-9. Por otro lado se trata de un dogma estoico. Otros rasgos de fondo estoico se observan en los vv. 59-67.

[2] El término latino *maritus* deja ver más claramente la metáfora nupcial, lo cual es más evidente todavía si se toma este término como sustantivo: «los árboles desatan su cabellera (como la esposa a la llegada del esposo) ante las caricias de su esposo, la lluvia». (*Imber* es masculino en latín.) Este tipo de transferencias del mundo vegetal o animal a la vida humana es una de las características más llamativas de este poema.

[3] Se indica aquí —como en el v. 44— un rito usual en ciertas festividades religiosas: cf. Tibulo, II 1, 23-24. En este caso se utiliza mirto, la planta consagrada y símbolo de Venus. La rosa era también flor de su predilección. De ello da testimonio este poema.

[4] Dione es, en la poesía latina —no así en la griega—, simple sinónimo de Venus. Aquí se utiliza frecuentemente —más que Venus— por fácil acomodación al septenario trocaico. Para otra interpretación, véase Clementi, *Pervigilium...*, págs. 72 y 207 y sigs.

¡Mañana ame, quien nunca ha amado; quien ya ha amado, mañana ame!

En un día así, el Océano, con sangre caída del Cielo y convertida en espuma, entre cerúleos escuadrones y bípedos caballos de mar, hizo surgir a Dione como una ola de las aguas marinas [5].

¡Mañana ame, quien nunca ha amado; quien ya ha amado, mañana ame!

Ella pinta la estación de púrpura con yemas en flor; ella hace surgir los botones, que agruman al soplo del céfiro, en turgentes brotes; ella esparce las gotas del titilante rocío que el aura nocturna dejó. Reverberan cual lágrimas, trémulas bajo el peso que las precipita. La gota en trance de caer, estrechando su círculo, detiene un instante su ruina. La púrpura de las flores revela su pudor: ese rocío que los astros en la noche serena destilan libra al amanecer los virginales senos de sus húmedos ropajes. Al amanecer quiere Venus que las vírgenes rosas, húmedas de rocío [6], se desposen: hijas de la sangre de la diosa de Chipre [7] y

[5] Mientras la tradición latina hace nacer a Venus simplemente de la espuma del mar, aquí, siguiendo a Hesíodo, Venus surge de la sangre de los testículos de Urano, al caer, en el atentado de Crono, sobre el mar. La razón parece ser filosófica y, de nuevo, estoica: Venus simboliza el origen de la vida que surge de un principio ígneo (Urano) y un elemento húmedo (el mar). Así opina SCHILLING, *La Veillée...*, pág. XLVI. Sobre el problema crítico que plantea el final del v. 11, véase N. TERZAGHI, «Minutiores curae», *Boll. del Comitato...* 2 (1953), 10-11.

[6] Leemos *udae* con Schilling y otros editores; pero véase también VALGIGLIO, «Sulla tradizione...», pág. 127, que defiende, con Cazzaniga, *totae* en el sentido de *omnes*: «todas las rosas».

[7] *Cypridis* es el término más probable para un *prius* de los manuscritos, que esconde un nombre propio, según los paralelos de la leyenda: *Anth. Lat.*, RIESE, núms. 85 y 366. Cf. SCHILLING, *La Veillée...*, pág. XLVII, n. 3; VALGIGLIO, «Sulla tradizione...», páginas 126-8.

de los besos del amor, hijas de la perla, de la llama, de la púrpura del Sol [8], mañana no temerán liberar su pudor, que ropas de fuego ocultaban, esposas de un único amor [9].

¡Mañana ame, quien nunca ha amado; quien ya ha amado, mañana ame!

La propia diosa ordenó a la ninfa dirigirse al bosque de mirtos: Cupido acompaña, afable [10], a las doncellas, mas no puede creerse en una tregua del Amor si sigue llevando sus flechas. ¡Id, ninfas, ha dejado sus armas! ¡El Amor está de tregua! Tiene orden de ir desarmado, tiene orden de ir desnudo, de no dañar con arco ni flecha ni fuego. Mas, ¡cuidado, ninfas!, que Cupido es seductor: está siempre en armas el Amor, aun cuando desnudo vaya [11].

[8] Creemos que todo el pasaje (vv. 23-26) va referido a la rosa y no a Venus, como sugieren Valgiglio (126 y sigs.) y Schilling en contra de Cazzaniga («Saggio», 70 y sigs., y ed., página 11). El origen de la rosa, que aquí se propone, está constatado también en el poema *De rosa*, como indicamos en la nota anterior (*Anth. Lat.*, RIESE, núm. 85 y también núm. 266). Además hay que notar que más adelante, en el v. 37, el Amor es presentado como hijo de Venus, lo que sería una contradición muy llamativa.

[9] La lectura *unica marita nodo* defendida por VALGIGLIO, «Sulla tradizione...», pág. 127, daría el siguiente sentido: «mañana la rosa, cual esposa incomparable, no dudará en liberar del capullo la púrpura que estaba oculta, cubierta de un velo ígneo». La lectura que seguimos nosotros está favorecida por ideas similares usuales en las inscripciones funerarias de todo el Imperio. Nótese de nuevo la transferencia de fondo al pudor virginal de la esposada.

[10] Seguimos la lectura *it comes*, «afable, amable acompaña» de VALGIGLIO, «Sulla tradizione...», pág. 128, que hace más viva la frase adversativa que sigue.

[11] En los vv. 32, 35 y 36 se juega con el doble sentido de

¡Mañana ame, quien nunca ha amado; quien ya ha amado, mañana ame!

Pudorosas como tú, Venus te envía sus doncellas; sólo tenemos una súplica: aléjate, oh virgen de Delos [12], que el bosque se vea libre de matanzas de animales. Ella en persona te lo rogaría si pudiese doblegar tu casto empeño. Ella personalmente quisiera invitarte, si ello conviniese a una virgen. Entonces durante tres noches de fiesta verías nuestros coros, mezclados con la multitud, recorrer tus bosques entre guirnaldas de flores, entre chozas de mirto. Ni Ceres, ni Baco, ni el dios de los poetas [13] faltarán. ¡Hay que festejar [14] la noche entera, hay que velar al son de los cánticos! ¡Reine en los bosques Dione! ¡Tú retírate, Delia!

¡Mañana ame, quien nunca ha amado; quien ya ha amado, mañana ame!

---

nudus: «desnudo» y «sin armas». El arco, las flechas y la antorcha son los atributos tradicionales de Cupido, Amor o Eros.

[12] Las ninfas se dirigen a Diana, nacida en Delos según la leyenda. La razón es manifiesta: Diana, como diosa de la castidad huraña, es la divinidad contraria a Venus, diosa del amor y la generación. Por otro lado, Diana, que, en principio, reinaba sobre los animales, acabó siendo en la mitología romana diosa de los bosques y de la caza y, en este sentido, también se oponía a Venus, que ama la paz. Su sangrienta caza va en contra de la festividad de Venus.

[13] Es problemático justificar la evocación de estos tres dioses. Lo más sencillo es pensar que en esta fiesta de tan larga duración están presentes, para honra y alabanza de Venus, los dioses del pan (Ceres), del vino (Baco) y de la música (Apolo). Apolo (Febo), dios de la música y de la poesía, es también invocado por el poeta en el v. 91.

[14] La lectura *detinenda* es la general. Boyancé, *Rev. ét. lat.* 28 (1950), 214, n. 1, propone *detinendus* referido a Ceres, Baco y Apolo, dioses que no pueden «dejarse fuera», lo que también es probable. Difícil de justificar es *continenter*, que propone Cazzaniga, pág. 13 de su ed., y pág. 78 de «Saggio».

Ordenó la diosa alzar su estrado con flores de Hibla [15]. En él, ella misma dictará las leyes; las Gracias le asistirán [16]. ¡Hibla, esparce todas tus flores, cuantas la primavera trajo! ¡Hibla, engalánate de un vestido de flores que cubra toda la campiña del Etna! Aquí se reunirán las ninfas de los campos y las ninfas de las fuentes, las que habitan las selvas, los bosques y los montes [17]. Mandó asistir a todas la Madre del alado Niño, mandó también no confiar en el Amor, por más que desnudo se presente.

¡Mañana ame, quien nunca ha amado; quien ya ha amado mañana ame!

*** y extienda sobre las recién nacidas flores sus verdeantes sombras *** [18].

En un día como mañana por vez primera el Éter celebró sus nupcias [19]. Para dar origen con sus nubes primaverales a todo el año, el Padre roció en lluvia

---

[15] Se alude, probablemente, a la actual Paterno, situada en la pendiente sur del Etna (cf. Clementi, *Pervigilium*..., págs. 239-241, y Schilling, *La Veillée*..., pág. 21).

[16] Las tres Gracias, divinidades de la belleza, forman el coro de Venus.

[17] Entendemos con Valgiglio, «Sulla tradizione...», pág. 129, en el verso 53 *fontium* en lugar de *montium*, y en el 54, *montes* en lugar de *fontes*, usuales en los editores.

[18] El v. 58 no tiene sentido aquí. Se supone que su lugar está en otro sitio (Clementi) o que es el final de una estrofa no conservada. (Cazzaniga), o que es un fragmento del que se ha perdido el comienzo y el final, como piensa Schilling, *La Veillée*..., págs. XLII y 21-22, al que seguimos en su lectura.

[19] Debido a la laguna anterior se hace difícil la unión con el desarrollo de las precedentes ideas. Schilling (*ibid.*, páginas XLI y sigs.) ve en la primera primavera en el origen del mundo, ocasionada por las bodas del Éter con la Tierra, como en toda nueva primavera, una manifestación más del poder generativo de Venus. En esta representación cósmica el poeta es deudor de Virgilio, *Geórg.* II 325, y, en definitiva, de Lucrecio, I 250 y sigs., y II 992 y sigs.

amorosa el seno de su fecunda esposa: de la unión con este gran cuerpo daría forma a toda vida. La propia Venus con hálito penetrante[20] gobierna, diosa de la procreación, cuerpo y alma con misterioso poder. A través del cielo, a través de la tierra y a través del mar, a su poder sometidos, provocó un impulso continuo de procreación y bajo sus órdenes el mundo conoció el camino de la generación.

¡Mañana ame, quien nunca ha amado; quien ya ha amado, mañana ame!

Ella transformó en latinos sus descendientes troyanos[21]; ella dio por esposa la doncella laurentina a su hijo y, más tarde, entregó a Marte una casta virgen del templo de las vestales; fue ella la que llevó a cabo las bodas entre romanos y sabinos, de donde tomaron

[20] En los vv. 63-67 se identifica a Venus con la *anima mundi* de los estoicos. Ello se advierte, incluso, en la terminología, pues *permeanti spiritu* («soplo penetrante» o «principio vital»), así como *peruius tenor* («impulso continuo vital») son traducción directa de las expresiones estoicas *diêkonti pneúmati* y *ho diêkōn pneumatikòs tónos*. Cf. ARNIM, *Stoicorum veterum fragmenta*, II, Stuttgart, 1968 (= 1903), págs. 306, 21 y 147, 28.

[21] Se esbozan en esta estrofa unos retazos de la historia-leyenda de Roma en los que ha intervenido la diosa del amor: 1) Conducción y asiento de los troyanos fugitivos dirigidos por Eneas, hijo de Venus, en el Lacio. 2) Matrimonio de éste con Lavinia, hija del rey Latino, tras numerosos obstáculos. 3) La unión de Marte y Rea Silvia, virgen vestal, de la que nacieron Rómulo y Remo, con el asentimiento de Venus. 4) El rapto de las sabinas bajo Rómulo, origen de la unión de romanos y sabinos y de la constitución de las tribus primitivas romanas aquí citadas. (La tercera tribu, Lúceres, siempre jugó un papel mucho menor en la tradición latina, además de no figurar en el matrimonio con las sabinas.) 5) El establecimiento del Imperio Romano por obra de Julio César, consolidado por César Octaviano (Augusto), su sobrino-nieto. César se consideraba descendiente de Venus e instauró su culto. Cf. nota siguiente.

origen los Ramnes, los Quírites y, en calidad de estirpe heredera de Rómulo, los Césares, padre y nieto[22].

¡Mañana ame, quien nunca ha amado; quien ya ha amado, mañana ame!

A los campos fecunda el deleite, los campos sienten el encanto de Venus. El propio Amor, el hijo de Dione, nació, según cuentan, en el campo. A él, Venus, lo acogió en su seno, cuando la tierra germinaba. Ella lo alimentó de tiernos besos de flores.

¡Mañana ame, quien nunca ha amado; quien ya ha amado, mañana ame!

¡Mirad! Ya bajo las retamas[23] tienden los toros su costado y cada uno reposa, libre de rival, donde los lazos conyugales le retienen. A la sombra, con sus machos[24], mirad los rebaños que balan. También las aves por orden de Venus no callan en su melodía. Ya con roncos chirridos los estanques los bulliciosos cisnes hacen resonar. Les responde la esposa de Tereo a la sombra de un álamo: se diría que cuenta con armoniosa voz los arrebatos de su corazón y no que se la-

[22] Este verso es sumamente problemático, pues se ha tomado como una referencia cronológica de la fecha de composición del poema. Numerosos autores han identificado en este verso a diversos emperadores entre los siglos I y V d. C. Nosotros, sin embargo, creemos con SCHILLING —que lee *Romuli patrem*— (*La Veillée*..., págs. XXIV y 26) que aquí no hay ninguna referencia cronológica, sino simplemente un esbozo de los hechos llevados a cabo bajo los auspicios de Venus, de los que la fundación del Imperio es su culminación.

[23] Es también posible mantener el *super* («sobre las retamas») de los manuscritos, como hace VALGIGLIO, «Sulla tradizione...», pág. 129.

[24] *Mariti*, «marido», en el original, muestra de nuevo, como el verso anterior, la transferencia del reino animal al humano.

menta por su hermana, víctima de su brutal marido [25].

Ella canta, yo me callo. ¿Cuándo vendrá para mí la primavera? ¿Cuándo haré yo como la golondrina [26] y dejaré de callarme? [27]. He perdido mi musa a fuerza de callar y Febo ya no me tiene en su favor. Así a Amiclas, por callar, la perdió su silencio [28].

¡Mañana ame, quien nunca ha amado; quien ya ha amado, mañana ame!

---

[25] En la mitología romana, Filomela, esposa de Tereo, y su hermana Procne, fueron transformadas por los dioses en ruiseñor y golondrina, respectivamente, para escapar a la ira de Teseo. Éste había violado a su cuñada y, para impedirle hablar, le había cortado la lengua. Sin embargo, Procne logró comunicárselo a su hermana bordando la acción en una tela, la cual, en venganza, mató y dio a comer a Teseo al hijo de su matrimonio.

[26] Se alude a la fábula anterior. Procne, metamorfoseada en golondrina, recobra la voz. El poeta desea una transformación similar.

[27] La nota personal de tristeza que se advierte en este último párrafo es enigmática. ¿Se trata, como quiere SCHILLING, (*La Veillée*..., pág. XXXI), de la decepción poética que aquejó a Floro en su juventud? ¿Es el coro de vírgenes (cf. BOYANCÉ, *Rev. étud. lat.* 28 [1950], 230) el que habla? Quizá es el lamento del poeta que no puede sintonizar con la fiesta, como propone Trotzki y hemos indicado en la Introducción.

[28] Servio, a propósito de VIRGILIO, *Eneida* X 564, dice que en la ciudad de Amiclas —no especifica si la de Laconia o del Lacio— se prohibió por ley avisar de la llegada del enemigo, pues falsos rumores lo habían anunciado en más de una ocasión. Esto fue su perdición. Los enemigos penetraron en ella al no atreverse nadie a infringir la ley.

REPOSIANO

EL CONCÚBITO DE MARTE Y VENUS

INTRODUCCIÓN

1. *Estructura y composición*

El *Concubitus* es un poema breve en verso heroico (182 hexámetros) de tema mitológico-legendario: los amores de Venus, diosa del amor, y Marte, dios de la guerra, puestos al descubierto por Vulcano, el marido burlado, gracias a la intervención de Febo.

En la estructura compositiva de esta obra, considerada en su conjunto, se ha visto una especie de distribución escénica, en la que han influido no sólo esquemas de tipo lírico alejandrino, sino también algunas manifestaciones escénicas romanas. Por ello, Zuccarelli [1] divide el poema en dos actos, los cuales, a su vez, se subdividen en diversas escenas, del modo que sigue:

1.ª parte: Preparación y realización del concúbito (vv. 1-130).

Proemio e invocación a Cupido y las Musas. Anuncio del tema (vv. 1-32).

Escena I: Descripción del bosque, lugar del encuentro amoroso (vv. 33-50).

Escena II: Presentación de Cupido, las Gracias y Venus (vv. 51-73).

[1] U. ZUCCARELLI, *Concubitus Martis et Veneris*, Nápoles, 1972, páginas 103 y sigs.

Escena III: Entrada en escena de Marte (vv. 74-95).
Escena IV: El concúbito de Venus y Marte (vv. 96-110).
2.ª parte: Descubrimiento del adulterio y su castigo (vv. 130-182).
Escena I: Febo delata a los amantes (vv. 131-156).
Escena II: Venganza de Vulcano (vv. 167-182).
Epílogo.

Vistas así las cosas, la estructura del poema resulta completa y cerrada. No obstante, Guaglianone[2] ha supuesto una laguna después del v. 80. Esta laguna se debe al anónimo compilador de la *Anthologia Latina* —en la que este texto nos ha llegado—, «por economía de espacio». Según Guaglianone, el compilador se limitó a introducir la parte central del epilio, cortando lo que no se refería directamente al episodio. En concreto, tras el 80 se ha suprimido un excurso, que trataba de la venganza de Venus en la persona de Febo cuando éste se enamoró de Leucótoe[3]. Esto se supone por la dependencia de nuestro autor del pasaje de Ovidio, *Met.* IV 167-270, en donde este tema sigue al del *Concubitus*. De hecho, en el texto de Reposiano se insinúa el castigo de Febo en su descendencia, pero no en su persona.

No se puede negar que en Reposiano no se alude al castigo personal de Febo, pero es evidente que un largo excurso en este punto rompería la unidad de composición. Por ello, es de suponer la falta, a lo sumo, de una breve referencia (tan breve como la referencia al

[2] *Reposiano e la contestazione letteraria nel secolo III d. C.*, Nápoles, 1970, págs. 9 y sigs.

[3] Leucótoe fue denunciada a su padre por Clitie, su rival, y murió encerrada en un foso ante el dolor y la desesperación de Febo.

castigo en su descendencia) a este castigo o, mejor, que Reposiano se contentó con la especificación de la venganza en su descendencia[4].

2. *La forma y su función: humanización del mito*

La forma literaria que Reposiano utilizó para su narración fue el epilio: un tipo de poema propio de la literatura griega helenística (Calímaco, Teócrito, Euforión de Calcis) y también presente en la latina de sabor alejandrino, como *Io* de Licinio Calvo, o «Las bodas de Tetis y Peleo» de Catulo (*Carm.* 64). Se trataba de una especie de poema épico, que se diferenciaba de la gran epopeya en tomar del conjunto de la antigua leyenda no los episodios centrales, sino los marginales. Naturalmente, estos poemas perdían en extensión lo que ganaban en concentración, al prestar el autor mayor atención a los detalles, lo que conducía tanto a la erudición como al alambicamiento formal[5].

A primera vista el *Concubitus* parece un epilio de corte alejandrino, pues conserva estos rasgos no sólo en la estructura general, sino también en la técnica literaria y lingüística. Incluso J. Tolkiehn[6] llegó a suponer que Euforión de Calcis era la fuente helenística que había imitado Reposiano, debido a ciertos alejamientos del mito tradicional. Tal atribución es decididamente exagerada, pero reconoce el hecho de que

[4] Ésta es la conclusión a que llega ZUCCARELLI, *Concubitus...*, página 30, n. 11, por otro camino: Reposiano eliminó esa secuencia mitológica para facilitar la humanización del mito que narra.

[5] Sobre las características del epilio y su historia literaria en la literatura grecolatina, véase M. Marjorie CRUMP, *The Epyllion from Theocritus to Ovid*, Oxford, 1931, págs. 22-24.

[6] «Das Gedicht des Reposianus...», *Jahrb. f. klass. Philol. u. Paed.* 57 (1897), 615-626.

Reposiano trabaja en la línea que los alejandrinos iniciaron. Ahora bien, el epilio de Reposiano no es el epilio original. Este tipo de poemas, que a lo largo de su historia había sufrido múltiples influjos extraños, en el *Concubitus* sufre una radical transformación. En efecto, el epilio helenístico estaba totalmente divorciado tanto de la política como de la religión. En el mito no cabía relación alguna entre el hombre y la divinidad. Sin embargo, estas fronteras se han roto en la obra de Reposiano, cuya finalidad es en realidad *humanizar el mito,* conclusión básica, precisamente, del estudio de Zuccarelli [7]. El poema de Reposiano trata de justificar la licitud del sentimiento amoroso de Venus, lo que supone un triunfo del amor, pero de un amor que ha recibido por obra de Venus su legitimación, tanto para dioses como para mortales. Esta actitud, por otro lado, encuentra explicación en la sociedad burguesa de los siglos II-III, que había perdido su fe en el Olimpo. Esta sociedad, por obra de Reposiano, comenzará a ver las fábulas y leyendas convertidas en episodios de la vida diaria, que a todos interesan.

Para lograr esto, Reposiano hace una reelaboración personal del mito. En el aspecto estructural, alejándose totalmente del epilio clásico, que colocaba como punto central la narración mitológica, mientras el episodio sólo servía de introducción al mito, Reposiano establece como centro único de atención el episodio (el *Concubitus*), quedando reducido el mito a breves alusiones del inicio y fin del poema [8]. Podríamos, incluso, decir que el mito se disuelve en una historia de amor, en la que no interesan los protagonistas —Venus y

[7] Tampoco ha sido pasado este aspecto por alto por Guaglianone, págs. 24 y sigs., ni por D. GAGLIARDI, *Aspetti della poesia latina tardoantica,* Palermo, 1972, págs. 40 y sigs., cada uno dentro de su doctrina.

[8] ZUCCARELLI, *Concubitus...,* pág. 74.

Marte— más que como tipos o prototipos de los enamorados [9]. También se transforman las circunstancias y los detalles. Homero había sido el primero en narrar el episodio de los divinos enamorados en la *Odisea* (VIII 266-366) y el tema había sido recogido por Ovidio (*Met.* IV 169-189, y *Ars am.* III 513-599) y, muy brevemente, por Estacio *(Silu.* I 2, 59-60). Pero el mito tradicional termina con una escena cómico-dramática: los amantes presos sufren el ridículo de verse sorprendidos en casa de Vulcano, motivo de burla e irrisión para todos los dioses que llegan a contemplarlos. Esto le sirve a Homero para un fin moralizante, la condena del adulterio, y a Ovidio, para advertir de las penas del amor, de la necesidad que los amantes tienen de prepararse a sufrir duras pruebas. Pero en Reposiano esto cambia. Dejando a un lado la innovación que supone el recuerdo de Adonis, la presencia de las Gracias, las danzas y cantos de Venus en medio de las doncellas de Biblo, la fabricación de las cadenas, etcétera, hay otros detalles muy significativos, como es la presencia de Cupido, inseparable en los lances de amor, la ausencia tanto de una trampa preparada de antemano para prender a los adúlteros como de la concurrencia de los dioses y la transposición del escenario amoroso, que en el mito tradicional se situaba en la casa de Vulcano, al ambiente idílico de un verde y florido bosque. Con ello, se elimina toda condena de este amor, se justifica la presencia de Cupido y se sitúa el acto amoroso en un ambiente idílico y de seducción al que la propia naturaleza invita. El episodio queda reducido a una historia de amor ante la que los protagonistas no se sienten culpables. De ahí que se haya llegado a definir este poema como «fábula idílica» en

[9] GAGLIARDI, *Aspetti...,* pág. 59.

el sentido de narración breve de ambiente idílico [10]. El viejo epilio había quedado muy atrás [11].

3. *Reposiano y su época*

Aunque sabemos quién fue el autor del *Concubitus*, de poco nos sirve, pues desconocemos toda referencia a él. Reposiano es para nosotros sólo un nombre. El hecho de que un tal *Reposius* se mencione en una inscripción (*CIL*, VIII, 7932) no puede dar pie a una hipótesis de patria africana. De esta manera, solamente el análisis de las particularidades lingüístico-literarias y de la atmósfera general que en la obra se respira puede dar base a hipótesis sobre su patria y época, que siempre serán aproximativas y con amplio margen de error. Es significativo, al respecto, que los mismos elementos lingüísticos y literarios han servido de apoyo para una datación de los siglos II, III o V d. C. No obstante, hoy día se ha desechado como poco probable la fecha del siglo V [12] y queda en pie la del siglo III como la más generalizada. Gagliardi, por ejemplo, ve en el *Concubitus* las características de la poesía africana de la primera mitad del siglo III. En ello retoma, por caminos distintos, la vieja teoría de P. Monceaux [13], que propugnaba la existencia de una escuela literaria africana, estrechamente ligada al clasicismo, como demuestran las afinidades de lengua y estilo de muchos poetas latinos africanos de esta época [14]. Gagliardi descubre en el *Concubitus* las condiciones ambientales y literarias de este momento. En él no se advierten los fenómenos de alteración de la lengua típicos de los autores de los siglos IV-V, porque en Reposiano prevalece la formación de escuela y la imitación de los modelos clásicos. No obstante, ya se preludian algunos rasgos de imprecisiones prosódicas, de construcciones postclásicas, algunas formas léxicas colaterales..., además de cierta pobreza de léxico y de esquemas fácilmente justificables. Pero, concluye Gagliardi, «tales evidentes defectos de composición y de estilo son compensados por una lengua ajena a vulgarismos expresivos, por una sustancial corrección métrica, por un apreciable sentido de la mesura, datos que excluyen la pertenencia del poeta a una época distinta de la que indicamos» [15]. Además, entre otros caracteres literarios de este ambiente, reconocibles en Reposiano, está el retorno al mito clásico como valor supérstite, último apoyo en un mundo que se tambalea ante nuevas formas espirituales (el cristianismo entre ellas); el principio de la frontalidad, que se manifestó por vez primera en Africa en el arte figurativo, que en Reposiano se reconoce en una poesía más escénica que lírica, carente del estudio y caracterización de los personajes; la presencia del cromatismo, el «descriptivismo» y el naturalismo (herencia de los *nouelli*), que provocan en el autor del *Concubitus* transformaciones del mito para dar ocasión a la descripción del bosque, etc.

---

10 ZUCCARELLI, *Concubitus...*, pág. 81.

11 La finalidad de Reposiano de humanizar el mito encuentra confirmación en sus caracteres léxicos, métricos y estilísticos, como demuestra ZUCCARELLI, *ibid.*, págs. 20-25.

12 Salvo excepciones, como RONCORONI, «Note a Reposiano», *Aevum* 43 (1969), 291.

13 *Les Africains. Étude sur la littér. latine d'Afrique. Les Païens*, París, 1894, págs. 363 y sigs.

14 En esta línea se inserta la opinión de MORELLI, «Studia in seros latinos poetas», *St. it. fil. class.* 19 (1912), 82-92, y LANGLOIS, «Peut-on dater *Reposianus?*», *Rev. Philol.* 47 (1973), 309-314, los cuales consideran que Reposiano ha imitado a Draconcio y, por lo tanto, hay que poner al *Concubitus* como contemporáneo o poco posterior a este poeta africano.

15 GAGLIARDI, *Aspetti...*, pág. 52.

En el medio siglo siguiente —segunda mitad del siglo III— sitúa Guaglianone al *Concubitus*, aunque en el mismo ambiente de reacción clásica contra la poesía de los *nouelli* y el cristianismo. La línea de pensamiento y argumentación es idéntica a la de Gagliardi, aunque haciendo hincapié en algo tan vago como el «carácter» africano del poema: «El sentido vivo, es decir, naturalístico e idílico, el realismo pictórico, la tensión de un lenguaje que se expresa por imágenes más que por palabras, el uso del asíndeton, el cúmulo de las palabras yuxtapuestas, más que ser el resultado de una búsqueda retórica, se explica más frecuentemente en el plano psicológico y étnico de un pueblo que expresa así... su espíritu tumultuoso» [16]. Junto a ello se vuelve a hablar de la vuelta al mito, que cobra una nueva orientación; de la lengua y métrica correcta, previa a la descomposición realizada en los siglos IV-V, pero con ciertos precedentes en el latín africano; del influjo de la escuela en el estilo y la composición, etc. No obstante, hay un elemento de comparación nuevo: la identidad de carácter general y particular que resulta de la comparación entre el *Concubitus* y el *Peruigilium Veneris*, lo que le lleva a la conclusión de que ambos poemas son de Reposiano y formaban parte de una obra general titulada *Triumphus Cupidinis*, de la que habla Lactancio (*Diu. Inst.* I 11, 1-2). Como, además, Guaglianone cree ver en el *Concubitus* una respuesta —a decir verdad, bastante inverosímil— a un reto de Nemesiano en sus *Cynegetica* (vv. 5 y sigs.), compuestos en el año 284, sitúa, en consecuencia, a Reposiano en las postrimerías del siglo III d. C.

El trabajo de Zuccarelli, el más reciente y documentado sobre este poema, no adelanta la fecha de Gagliardi en medio siglo, como hace Guaglianone, sino

[16] *Reposiano...*, pág. 8.

que, al contrario, la retrasa, atribuyéndolo a la segunda mitad del siglo II. No obstante, carece este autor de nuevos datos a tener en cuenta, y así, reestudiando con gran detenimiento los elementos ya conocidos, los interpreta de una manera distinta. Rechaza toda huella de africanismo en Reposiano y ve en su tratamiento del tema, que humaniza el mito tradicional de Venus, un reflejo de la sociedad de la época de los Antoninos, que trata de restaurar la religión oficial dándole una nueva dimensión y sentido. Reposiano pretende en su poema «humanizar el mito y transformar las fábulas y leyendas en episodios y hechos de la vida de todos los días, de manera que las debilidades de los protagonistas pudieran fácilmente meterse en el ánimo de los lectores e interesarles nuevamente» [17]. Al servicio de esta humanización del mito están tanto la transformación del mito como las características léxicas y de composición del poema. Es verdad que esta nueva sociedad se ve en el África del siglo III, pero se advierte ya en la sociedad de los Antoninos en el siglo II, tanto en Italia como en las provincias. No constituye dificultad el que Reposiano no presente las características literarias de los *nouelli*, que predominaban en este momento: Reposiano era un poeta de escuela, en el que se hermanaban el homerismo —clasicismo— y el alejandrinismo, como en Virgilio, que es su modelo a seguir, en lo que, evidentemente, se quedó muy atrás. Por último, si es verdad que hay correspondencia entre el *P. V.* y el *Concubitus*, no es menos verdad que existen otros tantos elementos estructurales, formales y artísticos diferentes, que se explican consecuentemente dentro de esta teoría; las coincidencias se deben a la comunidad de ambiente de la sociedad adriano-antonina; las diferencias, a las preferencias de Reposiano

[17] *Concubitus...*, pág. 15.

por la tendencia clásica de una parte de la literatura de la época, como prueba, por ejemplo, el hecho de su composición en hexámetros, metro desechado por los *nouelli*.

Aunque no hemos profundizado en los detalles en que se basan estos autores para atribuir una época a Reposiano, salta a la vista que Zuccarelli ha dado la vuelta a cada uno de los argumentos en que se basaban Gagliardi y Guaglianone. Esto indica la fragilidad de su consistencia. Se trabajaba con situaciones límite y matices difíciles de mantener. Por ello, no será arriesgado llegar a una solución de compromiso basándonos en varias razones. Es evidente —y estos autores son los primeros en reconocerlo— que no siempre es posible establecer diferencias netas entre situaciones ambientales, ideológicas y literarias de épocas afines entre sí, toda vez que, aun suponiendo un cambio revolucionario, siempre hay autores que se adelantan a su época, mientras que otros muchos persisten en la tradición heredada, aun triunfando la renovación. Por otro lado, en la Roma imperial hay que tener muy en cuenta un hecho clave: el efecto de la larga formación escolar y de la imitación de los autores considerados modélicos es fuertemente nivelador. Por ello, en un poema como el que nos ocupa, de carácter escolástico y con patentes imitaciones de los clásicos, no se pueden establecer términos cronológicos inequívocos. Esto es más comprensible todavía si se tiene en cuenta la brevedad del poema y su temática mitológica tradicional. Pero hay más. Desde el punto de vista lingüístico no cabe duda de que, en los siglos IV y V, en la lengua literaria se hace patente la ruptura con la norma de la lengua considerada clásica por una serie de razones que no vienen al caso. Pero también es cierto que en la lengua de finales del siglo II y de todo el III esta ruptura no se manifiesta o sólo se advierte esporádicamente. La lengua no conoce revoluciones bruscas, lo que es lo mismo que decir que en este período la lengua literaria es bastante uniforme.

Es innegable, por lo tanto, que, según las características del *Concubitus*, tan generosamente escudriñadas por los comentaristas del poema, debemos situar a Reposiano dentro de los límites que van desde la mitad del siglo II a finales del III, y que era un autor escolástico e imbuido de los clásicos, pero pobre de inspiración y técnica, desconocido, por lo demás, como otros muchos contemporáneos suyos. Que fuese el mismo autor del *P. V.* lo excluyen muchos elementos, pero que dependa uno del otro —más probablemente el *Concubitus* del *P. V.*— o que participen de un mismo ambiente cultural muy próximo, lo testifican sus coincidencias.

4. *Tradición manuscrita y ediciones*

El *codex Salmasianus*, nombre que hace referencia a su posesor Claude de Saumaise en el siglo XVII, ahora *Parisinus* 10318, es la única fuente que nos ha transmitido el *Concubitus*. En este códice, que se remonta al siglo VII, se contiene, aunque incompleta, la *Anthologia Latina*, célebre compilación de poetas de diferentes épocas, realizada, al parecer, en Cartago en época vándala en el siglo VI. Uno de los poemas seleccionados es el *Concubitus*. Cómo se formó esta antología, con qué criterios y por qué fue introducido nuestro poema son cuestiones hoy día no resueltas.

De este manuscrito se hicieron algunas copias y las copias de las copias fueron numerosas. De esta manera, los tres manuscritos posteriores que contienen el *Concubitus* son apógrafos de él y su importancia

es muy escasa, tal como resulta del estudio de Roncoroni [18].

a) El *codex Leidensis* (*Vossianus 0.16*), del siglo XVII, es la copia más antigua. Su interés radica en que reproduce exactamente, con sus errores, el *Salmasianus*.

b) El *Apographon Heinsii* (*Heid. lat.* 46), del siglo XVII. Su valor es nulo, pues es una copia del *Leidensis*, revisado luego según las *Schedae Diuionenses*.

c) Las *Schedae Diuionenses* (ahora también en *Heid. Lat.* 46), copiadas en Dijon el siglo XVII, son el más importante de los tres apógrafos. Fue hecho sobre el *Salmasianus* o una copia suya por un docto humanista que corrigió los defectos gramaticales del original y añadió enmiendas propias, además de tener en cuenta las correcciones al *Salmasianus* de Saumaise.

De todo ello se deduce que el texto debe basarse sobre el códice original, lo que no parece haber sido así en muchas ediciones [19], interviniendo además la manía de la enmienda allí donde el texto original era defendible. En este sentido han operado —al menos en lo que se refiere al texto de Reposiano— los editores de antologías, entre los que destacamos a:

P. BURMANN, *Anth. veterum Latin. epigram. et poemat.*, I, Amsterdam, 1759-1773, págs. 41-50.

E. BAEHRENS, *Poetae Latini minores*, IV, Leipzig, 1882, páginas 348-356.

A. RIESE, *Anth. Latina*, I, 1, Leipzig, 1969 (= 1884), págs. 202-209.

J. W. DUFF, A. M. DUFF, *Minor Latin Poets*, Londres, 1968 (=1934), 519-539.

La más reciente de estas ediciones sigue muy de cerca a la de Baehrens y no supone innovación alguna.

18 «Note...», págs. 292-293.

19 Véanse las críticas de RONCORONI, «Note...», págs. 279-298, a este proceder.

Por el contrario, la edición de A. GUAGLIANONE, *Reposiano e la contestazione letteraria nel secolo III d. C.*, Nápoles, 1970, supone una vuelta al original salmasiano, que se acentúa más todavía en la de U. ZUCCARELLI, *Concubitus Martis et Veneris*, Nápoles, 1972. Esta edición es la que utilizamos como texto base.

Nuestra traducción es la primera que se realiza en lengua castellana. Una versión al inglés acompaña al texto de Duff, y al italiano en las ediciones de Guaglianone y Zuccarelli.

5. *Bibliografía*

D. GAGLIARDI, *Aspetti della poesia latina tardoantica*, Palermo, 1972, págs. 37 y sigs.

A. GUAGLIANONE, *Reposiano e la contestazione letteraria nel secolo III d. C.*, Nápoles, 1970.

P. LANGLOIS, «Peut-on dater *Reposianus* (*Anth. Lat.* 253: Riese)?, *Rev. Philol.* 47 (1973), 309-314.

C. MORELLI, «Studia in seros latinos poetas. Qua aetate uixerit Reposianus», *St. it. fil. class.* 19 (1912), 82-93.

F. FRANCORONI, «Note a Reposiano (*Anth. Lat.* c. 253 R)», *Aevum* 43 (1969), 291-303.

J. SOUBIRAN, «Deux notes critiques au *Concubitus Martis et Veneris* de *Reposianus*», *Boll. di studi latini* 3 (1973), 93-95.

S. TIMPANARO, «Note all'*Anthologia Latina*», *Maia* 15 (1963), 386-394.

S. TOLKIEHN, «Das Gedicht des Reposianus *De concubitu Martis et Veneris*», *Jahrb. f. klass. Philol. u. Paed.* 67 (1897), 615-623.

U. ZUCCARELLI, *Concubitus Martis et Veneris*, Nápoles, 1972.

— *Reposiani Lexicon*, Nápoles, 1976.

6. *Pasajes en que el texto aquí traducido difiere de la edición de Zuccarelli:*

Verso núm. 42: v. n. 14	Verso núm. 152: v. n. 24

Aprended a no tener jamás por seguro un amor.

La propia Venus, en quien se mantiene en armas la ardiente llama y la poderosa pasión, que podría sin cuidado entregarse al amor bajo la custodia de Cupido, que es maestra y protectora de las tretas y engaños de amor, no pudo procurarse a sí misma un escondite seguro.

¡Oh malvado, fiero niño, cruel para con la culpa de tu madre, oh Amor, guías tu victorioso cortejo sin saciarte con ningún triunfo![1]. ¿Por qué te regocijas de las constantes mutaciones de los rayos de Júpiter?[2]. Para poder vanagloriarte más de tus llameantes saetas, estrecha, oh niño, las bien forjadas cadenas de Venus y Marte: que porte el enamorado Marte[3] los distintivos y las cadenas de esclavo, él, a quien las guerras

---

[1] Vv. 6-12: transferencia al plano del amor, como en OVIDIO, *Am.* I 2, 27-28, de una institución romana: el general victorioso entraba en Roma en triunfo, conducido en un carro de cuatro caballos en medio de la ovación general, llevando ante sí el botín y los prisioneros cautivos y seguido de su ejército. La categoría del vencido realzaba el triunfo. En este caso es el propio Marte, dios de la guerra.

[2] Expresión ambigua: se alude a las frecuentes transformaciones y «disfraces» (lluvia de oro, cisne, toro, etc.) que Júpiter, señor del rayo, tuvo que emplear en sus aventuras amorosas, impulsado por el Amor, o bien, sus rayos ceden —por resultar «rechazados» o «desviados»— ante el poder del Amor.

[3] *Mauors* en el original es una forma antigua y poética de *Mars* (Marte), que según CICERÓN (*Nat. deorum* II 26) alude a su singular fuerza y poder: *qui magna uertit*.

temen, y, para llevarte a ti en triunfo, somete ahora el amante a un yugo de rosas su fiero cuello.

Después de tantas heridas, después de tantos combates, el poderoso Gradivo[4] jadea ahora en tu campo de guerra, como bisoño recluta y él, siempre temible, teme ahora ante ti, siguiéndote por donde le conducen los lazos de amante.

Id, os lo ruego, Musas: mientras Marte, mientras la dulce Citerea[5] arrancan suspiro tras suspiro de lo más hondo de su ser y mientras boca con boca se beben el aliento, con persuasivo canto aprestad las cadenas[6] de Vulcano, que encadenen a Marte, pero no dañen en las delicias del amor los brazos de Venus, casi lívidos ya bajo una guirnalda de rosas.

La leyenda, en efecto, dice que la Pafia[7], objeto del amor de Vulcano y Marte, sorprendida en adulterio y en poder de un marido no legítimo, por acusación de Febo[8], llevó cadenas de prisionera. Ella soportó en sus manos duras ataduras, ella soportó las férreas cadenas de su esposo. ¿Qué era esa violencia de tu dolor?[9].

---

[4] Para los latinos, el sobrenombre de Marte, Gradivo, le señalaba en el aspecto bélico de dios de la marcha: *a gradiendo in bello ultro citroque*, dice PAUL. FEST. 86, 15.

[5] *Cythere* (vv. 17, 172), en su forma griega, o *Cytherea*, en forma latinizada (v. 153), se refieren a la isla de Citera, lugar que acogió a Venus apenas salida del mar, donde acababa de nacer.

[6] El sentido es: «inspirad a Vulcano con vuestro canto para que forje unas cadenas de tal naturaleza que sujeten a Marte, pero no dañen a Venus a la que la mera presión de una guirnalda de flores pone amoratados los brazos. Es una anticipación de lo que se narra al final del poema.

[7] *Paphie* o *Paphia* es el sobrenombre favorito de Reposiano para Venus. Esta diosa era venerada en Pafo (Chipre), donde tenía consagrado un templo.

[8] Febo o Apolo conduce el carro del Sol y se le toma por el Sol mismo.

[9] Apóstrofe a Vulcano, el marido burlado de Venus. Vulcano es el dios del fuego y de la metalurgia. Su taller de forja se sitúa en las cavernas del Etna, donde trabaja con sus ayudantes, los *Cíclopes*. Cf. vv. 163 y sigs.

¿Acaso era el amor el que te hacía inflexible? ¿Por qué te afanas, cruel? ¿Por qué el yunque de los Cíclopes ha forjado cadenas para Venus? ¡Con ligaduras de rosas deberías, Vulcano, entrelazar sus manos! Y no deberías ser tú quien la atase, sino el delicado Cupido, para que las ataduras no dañen sus manos con dolorosas magulladuras.

Había un bosque grato a Marte, después de las heridas mortales de Adonis, esmaltado con el amor de la diosa[10], seguro lugar para un amor adulterino, si no pudiesen entrar en él los rayos de Febo: digno de la predilección de la diosa de Chipre[11], digno de que Biblo lo venerase[12] y de que las Gracias lo protegiesen[13].

---

[10] Adonis, al que Venus amaba, fue herido mortalmente por un jabalí en una cacería. Las anémonas —o las rosas según otra versión— brotaron de la sangre de Adonis. Desde entonces fueron las flores predilectas de Venus. Según esto, el «amor de los dioses» es Adonis y, en este caso, la flor en que éste sobrevive. *Pictus*, que tantas suspicacias ha provocado en los editores, es «esmaltado», «coloreado», «moteado», aplicado a las flores de los prados. Cf. S. TIMPANARO, «Note...», págs. 386-87; ZUCCARELLI, *Concubitus...*, pág. 113. Duff, por el contrario, ve en «el amor de los dioses» una referencia a Marte, por cuya presencia el bosque se vuelve ahora grato a Venus tras lo ocurrido a Adonis. Por otro lado, como una leyenda afirma que la muerte de Adonis fue provocada por Marte, celoso de éste, puede pensarse también que la frase «después de las heridas mortales de Adonis» se refiere a «bosque grato a Marte».

[11] Véase n. 7.

[12] Ciudad fenicia, punto principal de la veneración de Adonis. También tenía un templo consagrado a Venus.

[13] Las Gracias forman el cortejo de Venus. En el texto latino (vv. 36, 51, 88) aparece en singular. Se trata de un colectivo. Artificial resulta el intento de ZUCCARELLI (*Concubitus...*, página 114) de identificar entre ellas a Aglae como la única Gracia aludida. La forma griega Cárites se encuentra en los vv. 52 y 169.

No brotaban en aquel bosque cualquier clase de hierbas: blancos lirios ponían una pincelada de brillo entre las flores color púrpura. La tierra pone adornos en el bosque: aquí el dulce loto, allí el laurel, allá el mirto esparce su sombra. Las ramas están cargadas de sus dones, pues aquí entre la fronda relucen fragantes frutas [14]. Aquí están la rosa y la violeta, aquí el encanto de todas las flores, aquí, en medio de las violetas, la hermosa cabellera del delicado jacinto, ¡lugar hecho para el amor, lleno de tantos dones de la naturaleza! Sin embargo, en este bosque ni el oro ni la púrpura resplandecen: las flores son el lecho, las flores el entretejido, el plumón las flores. Para los placeres de Venus se afana copiosa la naturaleza: sombreaban aquí cristalinas fuentes no corrientes cañas, sino las que Cupido utilizaba para sus crueles dardos. A este bosque, según creo, la diosa de Pafos lo preparó nada más que para el amor.

Aquí suele ella esperar a Marte. ¿Por qué se retrasan las Gracias, por qué se retrasan las Cárites? ¿Por qué, cruel niño, no trenzas lirios? Cubre tú de rosas el lecho, dispón tú guirnaldas, anuda tú graciosamente con diadema de rosas la cabellera de Venus [15]. Ella, entonces, al tomar con sus dedos una purpúrea flor, suspire aspirando su fragancia [16]; mas tu delicada mano oculte flores en el seno; y para que no te hagan daño las espinas del purpúreo rosal, ata en ramilletes tiernos capullos en flor despojados de su fronda. ¡Así es como deben solazarse las doncellas en el bosque de Venus! Sin embargo, para mantener sin daño los amores de la diosa de Pafos, entrelazad con cuidado las ramas entre sí, de modo que el Titán [17] no pueda hacer penetrar a través del follaje sus irradiaciones de luz.

En este bosque, pues, la diosa de Pafos, mientras Marte se empeñaba en guerras salvajes, mientras agobiaba a los pueblos con pavoroso terror, se solazaba, confundida entre las delicadas doncellas de Biblos [18]: ahora evocaba con su canto las diferentes leyendas de amor de los dioses, o al ritmo de la melodía movía ahora, regocijada, graciosamente el cuerpo, ahora, en fin, trenzando los pies o moviendo las piernas alternativamente, suspendida en la punta de los dedos, se agachaba apoyándose sobre las rodillas flexionándose ligeramente. A cada instante recogía la cabellera atándola con una hermosa flor, componiendo con divino peine sus cabellos de ambrosía.

Mientras así la dulce Venus se entretiene entre juegos y recogijos, mientras busca solaz a la espera de su amor y mientras llora porque tarda en llegar su grato placer, he aquí que de la guerra llega enardecido el dios, vencedor en el combate, vencido por el amor.

---

[14] Leemos con la mayoría de los editores *mala relucent*, en contra de *lilia pendent* de los manuscritos mantenido por ZUCCARELLI, *Concubitus...*, pág. 115. La lectura que seguimos es poco probable paleográficamente, pero es la que mejor se adapta al contexto en el que *lilia pendent* es insostenible.

[15] El texto latino, en los vv. 53-59, plantea un problema de interpretación. ¿A quién se dirigen estos versos? Como en el cortejo de Venus figuran Cupido, las Gracias y las doncellas de Biblos, que honran y asisten a Venus, los comentaristas han atribuido estos versos a las Gracias (Wernsdorf) o Cupido (Zuccarelli, hasta v. 55, en que intervienen las doncellas) o a las doncellas (Roncoroni, Guaglianone), opinión esta última que parece la más adecuada.

[16] En los vv. 55-59 se duda si las doncellas —o las Gracias— se adornan a sí mismas (Zuccarelli) o a Venus (Roncoroni). La traducción intenta mantener la ambigüedad del original. Para los problemas críticos de los vv. 56-57, véase RONCORONI, «Note...», págs. 296-97, y ZUCCARELLI, *Concubitus...*, páginas 117-19.

[17] Titán es usual en la poesía latina como nombre del Sol, por ser hijo del titán Hiperión y de la titánide Tía.

[18] Véanse notas 12 y 15.

¿Por qué llegas con armas de hierro? Para no atemorizar a la diosa de Chipre, convendría presentarse engalanado de rosas. ¡Ah! ¡Cuántas veces la Pafia, simulando aspecto airado, con ojos aviesos reprobó al amante su retraso! Muchas veces finge dolorida amenazarlo con dulces golpes de ramos de flores, o bien, para agradar más al encendido Marte, se sustrae a sus besos dejándolos en suspenso en los tiernos labios y lo excita con medio amor sin entregarse del todo.

O se le cae la lanza o las rendidas manos la echaron a un lado y, al caer, queda trabada en un mirto que la retiene. Toma tú, muchacho, la espada; quitadle vosotras, Gracias, el yelmo. Una desate las ataduras, otra fuerce los férreos cierres: liberad, doncellas de Biblos, el pecho del fornido Marte del entorpecimiento de la coraza; guardad vosotras el escudo y las armas. Ahora sólo violetas se deben tener en las manos. Alégrate, Cupido, de que el dios del terror sólo bajo tu poder haya caído: por armas porta flores; por escudo, coronas de mirto, y la rosa toma el lugar de la espada, ante la que, no sin causa, la humanidad tiembla.

Había llegado al lecho Marte y, al dejar caer el grave peso de su cuerpo sobre las flores, había turbado toda su gracia. Llegaba la hermosa Venus apoyando apenas los dedos con cautela, para que las espinas de las flores no dañasen sus delicadas plantas. Y ahora anudándose los cabellos para que los besos no los descompongan, ahora dejando las ropas sueltas, lánguidamente apenas las sujeta, sin quedar totalmente cubierta, pero tampoco sin desnudar del todo su encanto[19]. Marte, hun-

[19] La presencia de dos participios y un sólo verbo finito hacen poco lógicos los versos 100-102, lo que ha ocasionado numerosas correcciones al texto (cf. RONCORONI, «Note...», páginas 298-99; ZUCCARELLI, *Concubitus...*, págs. 126-27), entre las que destaca el cambio *innectens* («anudándose») en *innectit* («anuda») que propone Roncoroni.

dido entre las flores, con ojo furtivo mira a Venus boquiabierto, mientras se estremece de arriba abajo de pasión. La diosa de Pafos se tiende en el lecho. ¡Oh divino Cupido! ¡Qué lánguidas palabras, qué murmullos se susurran entonces! ¡Qué besos imprimieron sus unidas bocas! ¡Con qué pasión se fundieron sus entrelazados cuerpos! Apretaba Marte con la diestra el seno de la Pafia y, al pasar su izquierda bajo su cuello, para no dañarla con el peso, pone bajo ella cándidos lirios y ramos de rosas[20]. Una y otra vez rozando suavemente sus piernas incendió a la amante en un fuego que la diosa avivaba. Al final, un lánguido abandono se había apoderado ya de los extenuados miembros de Marte; sin embargo, no todo el amor, no toda la llama se apagó en el pecho del dios: arranca en medio del sueño suspiros y sus pulmones jadean profundamente con lujurioso deseo. La propia Venus, encendida todavía del cálido embrujo del amor, arde de pasión y no consigue conciliar un sueño tranquilo. ¡Oh qué dulce reposo![21]. ¡Qué bien había cogido el sueño su cuerpo desnudo! Apoyado sobre níveos brazos resplandece el cuello. Los túrgidos senos semejan dos estrellas. No yace totalmente boca arriba, sino que flexiona ligeramente el cuerpo, de manera que los costados se unen[22].

[20] GUAGLIANONE, *Reposiano...*, pág. 103, entiende, en el v. 109, que Marte oprime con el pecho la diestra de Venus y, en el v. 110, que Venus es la que rodea el cuello a Marte. Nos parece más natural y fiel al texto la interpretación de ZUCCARELLI, que es en la que nos basamos.

[21] Inútiles las correcciones de los críticos a esta frase, movidos por una supuesta contradicción con el verso precedente. Es verdad que Venus, excitada todavía, no consigue conciliar el sueño, pero aquí se presenta anticipado un momento posterior de la escena que se especifica en el v. 125: «Con la mirada puesta en Marte entrega los ojos al sueño...».

[22] Así entiende y justifica el texto ZUCCARELLI (*Concubitus...*, páginas 129-30), pero, en vez de tocarse los costados de ambos

Con la mirada puesta en Marte entrega los ojos al sueño, pero llena de gracia, encantadora...[23]. Entretanto, delante del bosque Cupido manejaba las armas de Marte. Después de haberlas observado una por una, entrelaza la coraza, el escudo, la espada, los amenazadores penachos del yelmo con flores. Tantea después el peso de la lanza y se maravilla de que a sus dardos le haya sido permitido tanto.

Ya Febo había ocupado con sus rayos el centro del mundo, ya en las horas cálidas del día había alcanzado el cenit en el espacio arqueado del cielo: allí frenaba sus flamantes corceles. ¡Oh luz odiosa del día, testigo del hecho! ¡Qué aventura de amor sale ahora a la luz matinal bajo tus rayos, Febo! Quedan prisioneros de tan poderoso delator, Marte, Amor y la diosa de Pafo; y los rayos de luz, que temblorosos atraviesan el ramaje, no pueden negar, ante tu testimonio, la culpa. Había descubierto Febo, en plena carrera, al Gradivo en el regazo de la diosa de Pafos exhalando llamas de amor. ¡Oh confianza nunca segura! ¡Oh deleite incluso para los propios dioses difícilmente sin cuitas! ¿Quién, enamorada como estaba la diosa de Chipre, bajo tan poderosa guardiana no hubiese confiado en un amor seguro? Si ya entre los dioses tenemos un ejemplo de delación, ¿qué podrá esperar un amor mortal? ¿Qué plegarias se deberán hacer? ¿A qué divinidad rogará el amante para estar seguro? La diosa de Chipre se entrega al amor, pero tampoco está a salvo. Sofrenó Febo

amantes, ordinariamente se interpreta la frase en el sentido de que Venus flexiona ligeramente el cuerpo, a la altura de la cintura: «donde se une la línea de los costados».

23 Entre otros puntos de crítica textual este pasaje supone para muchos un cambio brusco entre el sueño de Venus y los juegos de Cupido. De ahí la suposición de una laguna en este punto que parece, en realidad, innecesaria, como demuestra Zuccarelli, *Concubitus*..., págs. 130-31.

las riendas y dirigiendo, sólo al bosque, creo, sus rayos, pronuncia estas breves palabras: «Lanza ahora tus dardos, Cupido. Ahora, ahora, oh divina Venus, rendida por las flechas de tu hijo, me das un gran consuelo; con tu protección he podido amar sin temor: como fábulas, no como delitos serán contados mis amores»[24].

Esto dice y con amargas palabras instiga a Vulcano: «Dime, ¿dónde está la hermosa Citerea, despreocupado marido? ¿Te espera llorosa, te guarda un casto amor? Y, si es que desconoces las crueles ofensas que te hace tu Venus, busca al mismo tiempo a Marte, a quien no hace mucho forjaste las armas.»

Así habló e iluminaba el bosque con un torrente de luz, enviando todos sus rayos para prueba de la traición. Pasmado se quedó el señor del fuego, estupefacto ante la gran ofensa. Entonces, como embotado —la ira apenas basta a su dolor—, brama y gime tristemente haciendo palpitar profundamente las entrañas, y en su indignación deja escapar fatigosos suspiros comprimidos. Fuera de sí se dirige a las cavernas del Etna. Apenas había dado las órdenes y ya todos estaban manos a la obra: el dolor da alas más veloces a la destreza. ¡Con qué rapidez disponen todo la destreza, la divinidad, la pasión, el marido, la ira, el dolor! En efecto, no bien entre las órdenes había señalado el motivo, cuando ya el esposo, vengativo, llevaba dispuestas las cadenas.

24 Estas reflexiones de Febo no son del todo claras, pero parecen aludir a lo siguiente: Febo, al que la leyenda atribuye muchos amoríos con ninfas y mortales, recibe con la conducta de Venus una justificación a sus actos, pues, desde ahora, sus amoríos serán materia de divertidas historietas, pero, en ningún caso, delitos morales. De acuerdo con esto, aceptamos la corrección, de aceptación general, *das mihi solamen*, «me das un gran consuelo», y no *da*... del códice. Pero Zuccarelli, *Concubitus*..., págs. 32-33, cree poder mantener el original.

Llega al bosque sin que lo vea el propio Amor ni las Cárites: había confiado a su pericia todas sus iras. Entonces, casi sin rozarlas, aplica cuidadosamente las cadenas a las manos y ata los brazos de Marte a las delicadas muñecas de la diosa [25]. Se despabilan del sueño Marte y la bella Citerea: hubiera podido el Gradivo romper las fuertes cadenas, pero se lo impedía el amor, temeroso de dañar los brazos de Venus. Entonces tú, bajo el yelmo, entre las armas te ocultabas, cruel Cupido, tembloroso. Permanece Marte inmovilizado, con torva faz, lleno de indignación por haber sido sorprendido en adulterio. Mas la Pafia no se duele de que su adulterio haya terminado así, antes bien reflexiona, dándo vueltas a los más mínimos detalles, cuál puede ser su venganza y cree que se las hará pagar, si Febo se enamorase: y ya, poniendo a punto su trampa, adornaba los cuernos de un toro, expresión de la aberración de Pasífae y de locura mezclada de lujuria [26].

---

[25] Reposiano se aleja de la representación tradicional del mito que sitúa el adulterio en la casa y cama de Vulcano, el cual utilizó para prenderlos una red mágica que sólo él sabía manejar. Sobre esta cuestión, véase la Introducción.

[26] Pasífae, esposa de Minos, rey de Creta e hija del Sol (Helio), concibió un amor nefando por un toro. Una leyenda dice que era un castigo de Afrodita, que vengaba en la hija la ofensa del padre por revelar a Vulcano sus amores con Marte. De los amores de Pasífae y el toro nació el Minotauro. El poeta no habla de ningún castigo en el propio Febo. La posible razón de ello es la existencia aquí de una laguna, tal como hemos indicado en la Introducción.

AUSONIO

CENTÓN NUPCIAL

INTRODUCCIÓN

1. *El autor*

Décimo Magno Ausonio es un fiel reflejo, en muchos aspectos, de la sociedad burguesa y provincial del siglo IV d. C., siglo que representa «el canto del cisne» en la evolución cultural y política del Imperio Romano antes de su ruina y disolución en nuevas formas. Ausonio fue, al parecer, cristiano sólo de nombre; se encumbró a los más altos cargos políticos sin tener inquietudes políticas ni sociales; vivió en medio de un imperio que dejaba ver su agonía y careció de toda visión histórica; fue culto y erudito, pero en modo alguno creador. Se puede decir que pasó por la vida buscando el *otium* y el disfrute de la vida cotidiana, de la familia, los amigos y la cultura. «Su ideal —dice Pastorino[1]— es, en el fondo, el de la *aurea mediocritas*», aunque, debemos precisar, dentro de un gran refinamiento, al que pudo acceder gracias a sus bienes y su elevada formación.

En efecto, a los veinticuatro años de edad, en el año 334, después de una amplia formación en gramática, retórica y probablemente también en derecho[2],

---

[1] A. PASTORINO, *Opere di D. M. Ausonio*, Turín, 1871, pág. 43. Un profundo estudio de la actitud humana, política y religiosa de Ausonio, se encuentra en la Introducción a esta obra.

[2] Cf. PASTORINO, *ibid.*, pág. 18.

comenzó Ausonio su carrera profesional como profesor de gramática —y más tarde de retórica— en su Burdeos natal, en cuyo senado municipal desempeñó también cargos políticos. Esta actividad duró treinta años, hasta que en el 364 fue llamado por el emperador Valentiniano I al palacio imperial de Tréveris, como tutor y maestro de su hijo Graciano, que a la sazón tenía seis años. Durante este período, que se alargó diez años, Ausonio acompañó al emperador y su hijo en la expedición contra los germanos del 368-69 y comenzó su carrera política gracias al favor que en Valentiniano tenía. Pero fue con la subida al trono de su pupilo, el 375, cuando Ausonio llegó a ocupar los cargos más importantes del Imperio, e incluso recibió el supremo honor del consulado el año 379.

Todo se vino abajo poco después, cuando, en el 383, Máximo se rebeló contra Graciano, el cual perdió su vida en Lyón. Desde entonces, aunque Teodosio —que le tenía en gran estima— derrotó a Máximo, Ausonio no volvió a salir de su retiro de Burdeos, donde pasó la última etapa de su vida, que dedicó al *otium*, a los amigos y a sus afanes literarios. Murió a los ochenta y tres-ochenta y cuatro años.

2. *La obra literaria de Ausonio*

La manera de ser de Ausonio, hombre afable, afectivo con los amigos y amante de lo cotidiano se refleja en el tipo de obras que escribe. Con la salvedad de su pomposo discurso de acción de gracias al emperador Graciano, cuando fue elegido cónsul, sus numerosas cartas y poemas revelan el gusto por lo pequeño y la ausencia de toda problemática. Su actividad poética parece haberse limitado a poner en verso las vivencias y menudencias de su vida diaria: habla de sus amigos,

de los lugares que visita, describe paisajes, disputa de cuestiones literarias, etc. Incluso una de sus obras más significativas, *Ephemeris*, describe simplemente un día normal de su vida normal.

Es problemático hacer una clasificación cronológica de las numerosas obras de este autor [3], pero se puede decir que su actividad literaria fue en aumento con los años, debido, en buena parte, a las circunstancias peculiares de su existencia [4]. A la primera etapa de su vida como profesor en Burdeos, si exceptuamos las cartas, sólo se atribuyen algunos epigramas. Más fecunda fue la etapa política, en la que se sitúan, entre otras, el *Cento nuptialis*, que estudiamos aquí; el *Bissula*, dedicado a una esclava de este nombre, regalo de Valentiniano en la expedición contra los germanos; el *Mosella*, su mejor obra, en donde describe su viaje a Tréveris y al río que da nombre al poema, y la *Gratiarum actio* con motivo de su entrada al consulado. Fecunda fue también su época de retiro, libre de cargos públicos y entregado a sus aficiones literarias. A este período se remontan la *Ephemeris*, las *Églogas* y numerosas piezas que celebran a sus parientes, *Parentalia;* los sabios de Grecia, *Ludus septem sapientum;* los césares, *Caesares;* los maestros de Burdeos, *Professores*, etc.

En todas estas obras, Ausonio hace gala de sus conocimientos de gramática y retórica, y refleja la tónica de su época. En efecto, a su formación debe una gran cantidad de reminiscencias clásicas, una lengua esencialmente correcta y una versificación variada, pero nunca se muestra imaginativo y creador. En la lucha entre

---

[3] Cf. Fr. DELLA CORTE, «L'ordinamento degli opuscula di Ausonio», *Riv. di cultura class. e med.* 2 (1960), 21-29.

[4] Así PASTORINO, *Opere...*, págs. 70 y sigs.; 144 y sigs.; 158 y sigs.

el profesor de retórica y el poeta, que presidió toda su vida, resultó siempre vencedor el primero. Una muestra bastante representativa de ello es el *Centón nupcial*.

3. *El «Centón nupcial»*

A) El término *cento* significaba, entre otras cosas, una especie de capa o tela hecha de varios trozos o remiendos. Con este significado se encuentra en latín desde Catón (*Agr.* 2, 3). En la lengua militar indicaba, como término técnico, un jergón acolchado hecho de trozos de tela que se empleaba para apagar el fuego o como protección contra las flechas (cf. CÉSAR, *Guerra civ.* II 10, 7). La transposición al plano literario de este término es completamente natural. Centón designaba un poema compuesto con fragmentos tomados de la obra de un autor clásico, resultando de ello un contenido completamente distinto del que tenía el original. En palabras del propio Ausonio en su carta introductoria al *Centón nupcial*: «Centón le llamaron los primeros que se divirtieron con esta clase de composición. Es únicamente cuestión de memoria: se recogen fragmentos sueltos de versos y a estos trozos inconexos se les integra de nuevo en un todo. Cosa más digna de risa que de elogio» (3-5).

B) No se sabe, a ciencia cierta, a quién se refiere Ausonio al hablar de «los primeros que se divirtieron con esta clase de composición», pero no cabe duda de que los comienzos del centón deben ponerse en el círculo homérico de rapsodos [5], como hace suponer la técnica peculiar de formación de epopeya griega. No

[5] CRUSIUS, *Realencyclopädie...*, III 2, cols. 1929 y sigs., s. v. *Cento*.

obstante, esta técnica, que utiliza un tesoro épico formal precedente, no se puede considerar centón en el sentido que Ausonio indica. Propiamente, el centón, como género independiente, aparece cuando se utiliza este procedimiento para una *finalidad paródica*. Así sucede en la anónima *Batracomiomaquia* y, posteriormente en el siglo v, en la *Gigantomaquia* de Hegemón de Tasos y, en ocasiones, en las comedias de Aristófanes (por ejemplo, *Ran.* 1265 y sigs.). A nivel latino, en este campo se lleva la palma el *Centón nupcial* de Ausonio, pero también hay otros ejemplos en la *Antología Latina*, como el *de alea*, el epitalamio que compuso Luxorio a imitación de Ausonio, etc. [6].

A pesar de su popularidad, la entidad de los centones *sin finalidad paródica* es cuestionable, pues no se puede hablar de creación. No obstante, en la tardía antigüedad se advierte una gran difusión de centones homéricos y virgilianos de este tipo, como atestigua Tertuliano (*De presc.* 39, 3-5). Este autor cita, a este respecto, la tragedia *Medea*, de Hosidio Geta, que es uno de los centones más logrados desde el punto de vista formal. Pero hay también numerosas muestras de ellos en la *Antología Latina* [7] y en la *Antología Palatina* [8].

También los escritores cristianos se sirvieron del centón, pero con un *objetivo pedagógico y edificante*. De esta manera, los grandes autores clásicos —Virgilio en particular— se ponían al servicio de la predicación cristiana y, por otro lado, la gran epopeya de estos autores servía para fines pedagógicos y mnemotécnicos. Así es como hay que entender el extenso centón vir-

[6] Cf. ed. de BUECHELER-RIESE, Leipzig, 1973 (= 1894), págs. 34 y sigs. y 79 y sigs.

[7] *Op. cit.*, I, 1, págs. 33 y sigs.

[8] Ed. de H. BECKBY, Munich, 1957..., IX, 381 y sigs.

giliano de Proba, que narra la historia de la salvación (siglo IV), y posteriormente el *Tityrus* de Pomponio, el primer ejemplo de égloga religiosa conocido [9], y los anónimos *De Verbi incarnatione* y *De ecclesia* [10]. Aunque Jerónimo (*Epist.* 53, 7) rechaza esta forma de cristianización de la poesía, lo cierto es que su éxito fue muy grande [11]. Tuvo, asimismo, un gran desarrollo en la Edad Media, cosa fácilmente explicable por su profunda veneración y enraizamiento en la tradición escolástica [12]. Tampoco el Humanismo y el Renacimiento, en particular italiano, fueron ajenos a este tipo de composiciones, cuyo cultivo continuó largo tiempo ininterrumpido [13].

C) El centón de Ausonio, por su carácter y por su finalidad, pertenece al grupo de los paródicos. Sabe-

[9] E. R. CURTIUS, *Lit. europea y Edad Media Latina*, Berna, 1948, trad. esp. Madrid, 1976, II, pág. 648.

[10] Sobre la época, autor y características de estos poemas, véase la excelente ed. de SCHENKL, *Poetae Christiani minores* (*Corp. script. eccl. lat.* 16, 1), Viena, 1888, págs. 513 y sigs.

[11] Cf. D. KARTSCHOKE, *Bibeldichtung*, Munich, 1975; R. HERZOG, *Die Bibelepik der lateinischen Spätantike*, Munich, 1975.

[12] Aunque se trata de un género distinto, conviene recordar aquí la técnica litúrgica, que utiliza la Biblia para formar responsorios, antífonas, etc. En este género, al tomarse ciertas libertades con el texto, se lograron, a diferencia del centón, recreaciones no exentas de cierta originalidad. Cf. PIO ALFONSO, *I responsori biblici dell'ufficio Romano*, Roma, 1936, y V. PALADINI, M. MARCO, *Lingua e letteratura mediolatina*, Bolonia, 1970. En este campo entra la composición típica medieval en «cadenas». Los comentarios griegos a los salmos en forma de cadena han sido estudiados en *Psalmenkommentare aus der Katenenüberlieferung*, I, editor E. Mühlenberg, Berlín, 1975. Este aspecto en Beato de Liébana ha sido trabajado por S. ÁLVAREZ CAMPOS, «Fuentes literarias de Beato de Liébana», en *Actas del Simposio para el est. de... «Comentario al Apoc.» de Beato de Liéb.*, I, Madrid, 1979, págs. 119-162.

[13] O. DELEPIERRE, *Revue analytique des ouvrages écrits en centons, depuis les temps anciens jusqu'au XIXe siècle*, Londres, 1868 (reimpr., Ginebra, 1968).

mos, porque nos lo indica el propio autor, que es una composición paródica, un juego para regocijo del emperador Valentiniano I, en sus ajetreados y duros días de la guerra contra los germanos. Por otro lado, la temática elegida —la descripción de una ceremonia nupcial, con noche de bodas incluida— sólo busca un fin lúdico. Con inocentes versos yuxtapuestos de Virgilio, se producen poemas escabrosos o simplemente divertidos, gracias a la fuerza grotesca resultante de la tensión entre el modelo y el tema.

D) Naturalmente, esto implica una técnica precisa, a pesar de que el centón, como juego que es, es a menudo obra de improvisación. Ausonio, por ejemplo, lo compuso, según propia confesión, en un día.

La entidad del centón supone dos presupuestos básicos. En primer lugar es precisa la elección de un modelo de reconocida fama, para que se produzca la tensión entre el original y el centón, que caracteriza a este tipo de composiciones, pues de otro modo no es posible el sentido paródico y edificante. De ahí que Homero entre los griegos y Virgilio —como en nuestro caso— entre los latinos sean los modelos usuales. En segundo lugar, el centón se basa en un conocimiento perfecto del modelo, tanto por parte del autor como del lector. El primero, sin este requisito, no sería capaz de componer el poema; el segundo, de reconocer al modelo. En el caso del centón de Ausonio, ambos requisitos estaban asegurados. Esto no hace falta demostrarlo en Ausonio, profesor de gramática y retórica. También sus oyentes conocían perfectamente a Virgilio, pues es cosa sabida que el sistema escolar se basaba, en buena medida, en Virgilio y era común saberse prácticamente de memoria a este autor [14]. De hecho, Valentiniano I,

[14] D. COMPARETTI, *Virgilio nel Medio Evo*, I, Florencia, 1967 (= 1896), pág. 64.

al que el centón iba, en principio, destinado, se había ejercitado en el mismo género, según atestigua Ausonio (*Carta intr.* 11).

Además de estos requisitos, la composición del centón supone una gran habilidad técnica, de la que Ausonio ha dado grandes muestras en su obra. El *Centón nupcial* es una prueba más, pues proporciona no sólo un perfecto ejemplo práctico, sino que incluso explica las reglas teóricas de composición. Sin embargo, las dificultades a superar eran muchas: era preciso recoger fragmentos diversos, cortados por lugares predeterminados, que tuviesen sentido y concordancia gramatical entre ellos, y que las mutaciones semánticas, que los términos se ven obligados a sufrir para adaptarse a un nuevo sentido, no acusasen violencia. Este aspecto no carece de interés en la historia de la lengua, pues gracias a ello se enriquece la lengua cristiana en formación, en el caso de los centones cristianos [15] o la lengua erótica latina en el caso del *Centón nupcial* de Ausonio, como hemos demostrado en otro lugar [16]. En este sentido, la comparación entre los diversos centones indica que Ausonio fue el más fiel con mucho a las reglas de este género, aunque, a decir verdad, ni siquiera este autor siguió a rajatabla sus propias normas.

E) De las circunstancias en que fue escrito el *Centón nupcial* estamos bastante bien informados, pues en su «Carta introductoria» Ausonio nos dice que compuso esta obra como respuesta al desafío del emperador Valentiniano I, el cual había hecho un poema similar. Se trata, en consecuencia, de un reto al profesor de retórica, del que éste supo salir airoso sin ofender a su rival. La fecha exacta de composición también se puede deducir por la fraseología militar de esta carta (48-50), pues si tomamos, como así parece ser, en sentido literal, las palabras «ya que he servido bajo mi general», debemos situar el poema en la expedición contra los germanos del año 368-9, único momento «bélico» de Ausonio.

[15] Cf. M. R. Cacioli, «Adattamenti semantici e sintattici nel centone virgiliano di Proba», *Stud. ital. Filol. class.* 41 (1969), 188-246.

[16] E. Montero Cartelle, «Transformaciones semántico-literarias en el *Cento Nuptialis* de Ausonio», en *Actas del V Congreso Esp. Est. Clásicos,* Madrid, 1978, págs. 599-602. Problemas similares ha tratado R. Lamacchia, «Problemi di interpretazione semantica in un centone virgiliano», *Maia* 10 (1958), 161-188.

No obstante, la carta inicial y la parte en prosa final (núm. X) dedicadas a su amigo A. Paulo son, evidentemente, posteriores. En ellas explica las circunstancias en que compuso el centón, sus características y la justificación moral de tal género de poema. Incluso dice expresamente que esta obra la había encontrado entre sus papeles y fue entonces cuando se le ocurrió enviarla a su amigo (18-19), lo cual, aun siendo un tópico, no deja de ser significativo.

F) Como sabemos por las circunstancias en que fue compuesto, el *Centón nupcial* no se refiere a personas reales, antes, al contrario, es un juego literario completamente ficticio sin una boda real de fondo, como no podía ser de otra forma, dado su carácter escabroso, que resultaría bochornoso para los novios. Tampoco es un canto de bodas, un epitalamio en el sentido literario del término [17], de amplia tradición en la literatura griega y latina. Es, simplemente, la descripción de una boda, un pasatiempo cuyo tono subido Ausonio justifica, en el plano personal, por las circunstancias que le obligaron a escribirlo y, en el plano literario, apelando a la larga tradición de la literatura erótica.

[17] Cf. R. Keydell, en *Reallexicon f. Ant. u. Christ.*, V, Stuttgart, 1962, págs. 827 y sigs.; C. Morelli, «L'epitalamio nella tarda poesia latina», *Stud. ital. Filol. class.* 18 (1911), 319-342.

4. *Tradición manuscrita y ediciones*

Aunque la exposición de la tradición manuscrita de las obras de Ausonio no nos corresponde a nosotros, conviene señalar, sin embargo, la posición del *Centón nupcial* en este campo. La tradición manuscrita de Ausonio es muy compleja [18], desde el momento en que sabemos que las obras de este autor no salieron directamente de sus manos a la «imprenta». Ausonio tenía por costumbre enviar sus trabajos a amigos, para que los corrigiesen, y éstos, a veces, hacían copias para que otros los leyesen, formándose de esta manera una especie de primera edición. Tampoco era raro que el propio Ausonio revisase obras ya publicadas y volviese a publicarlas. Por último, sabemos que se publicaron tres ediciones de sus obras: una el año 383, otra en torno al 390 y la tercera tras su muerte. Con todo ello, se comprende el gran problema que representa la relación entre estas fuentes y los manuscritos que a nosotros han llegado.

Con relación al *Centón nupcial* sabemos, gracias a su Introducción, que fue cuidado por el propio Ausonio, cuando algún tiempo después de su composición lo envió a su amigo A. Paulo. Por otro lado, de las cuatro familias de códices existentes, sólo en una, la *Z* de Peiper, cuyo mejor manuscrito es el *Leidensis Vossianus Q. 107*, se encuentra el *Centón*. Como, además, esta familia no contiene obras que puedan datarse con posterioridad al 383, puede aventurarse que la tradición manuscrita de esta rama está muy próxima a la

[18] La exposición detallada de los problemas que la tradición manuscrita de Ausonio plantea se encuentra en la Introducción a la edición de PASTORINO, págs. 145 y sigs., y en la de PRETE, Leipzig, 1978, págs. VII-LXIV.

edición de 383, cuidada personalmente por Ausonio. Esto simplifica bastante las cosas para el caso del *Centón nupcial*, pues, según todos los indicios, la familia *Z* representa una tradición independiente de las otras tres ramas [19].

Las ediciones de Ausonio, desde la *princeps* de Bartolomeo Girardine, Venecia, 1472, han sido numerosas. De entre ellas destacamos dos del siglo pasado por su gran labor de crítica textual: la de Karl Schenkl, Berlín, 1883, en *Monumenta Germaniae Historica*, y la de R. Peiper, Leipzig, 1886, en la colección Teubner. En nuestro siglo, las nuevas ediciones se han basado en ellas. Así, tanto H. G. Evelyn White, Londres, 1919, en la colección Loeb Classical Library, como M. Jasinski, París, 1935, en la coleción Garnier, han tomado como base el texto de Peiper, mientras A. Pastorino, Turín, 1971, tomó la de Schenkl. Sólo muy recientemente S. Prete, un especialista en Ausonio, ha publicado en Teubner, Leipzig, 1978, una edición básicamente nueva, basada en un nuevo estudio de los manuscritos de este autor. Esta edición es la que nosotros seguimos, sin variaciones.

También han sido abundantes las traducciones de Ausonio, al menos de sus obras más significativas, aunque no en castellano. De entre las más actuales destacamos la traducción al inglés contenida en la edición de Evelyn White —que púdicamente no traduce el parágrafo IX—, y al francés en la de M. Jasinski, de la que depende, al menos en cuanto al *Centón nupcial*, la traducción italiana de A. Pastorino. Si bien no hay versión al castellano de Ausonio, hay que tener en cuenta que a la edición de J. Balcells, Barcelona, 1928, acompaña una traducción al catalán de Carlos Riba y Antonio Navarro.

[19] Cf. PASTORINO, pág. 151.

5. *Bibliografía*

M. R. Cacioli, «Adattamenti semantici e sintattici nel centone virgiliano di Proba», *Stud. ital. Fil. Class.*, 41 (1969), 188-246.

B. Borgen, *De centonibus homericis et virgilianis*, Hauniae, 1928.

D. Comparetti, *Virgilio nel medio Evo*, Florencia, 1967 (= 1896).

Crusius, *Real Encyclopädie...*, III, 2, cols. 1929 y sigs., s. v. *Cento*.

O. Delepierre, *Revue analytique des ouvrages écrits en centons, depuis les temps anciens jusqu'au XIX*ᵉ *siècle*, Ginebra, 1968 (= Londres, 1868).

F. Ermini, *Il centone di Proba e la poesia centonaria latina*, Roma, 1909.

R. Lamacchia, «Problemi di interpretazione semantica in un centone virgiliano», *Maia* 10 (1958), 161-188.

— «Dell'arte allusiva al centone», *Atene e Roma* 3 (1958), 193-216.

E. Montero Cartelle, «Transformaciones semántico-literarias en el *Cento Nuptialis* de Ausonio», en *Actas del V Congreso Esp. Est. Clásicos*, Madrid, 1978, págs. 599-602.

D. Pio Alfonso, *I responsori biblici dell'Ufficio Romano*, Roma, 1936.

J. L. Vidal, «Observaciones sobre centones virgilianos de tema cristiano», *Bol. Inst. Est. Helénicos* 2-7 (1973), 53-64.

Ausonio a Paulo, salud[1].

Lee también, si es que merece la pena, este pequeño trabajo mío, frívolo y sin ningún valor, que ni el esfuerzo forjó ni la lima pulió, sin la inspiración del ingenio y la madurez de la meditación. Centón[2] le llamaron los primeros que se divirtieron con esta clase de composición. Es únicamente cuestión de memoria: se recogen fragmentos sueltos de versos y a estos trozos inconexos se les integra de nuevo en un todo, cosa más digna de risa que de elogio. Si en los *Sigillaria*[3] se le pusiese a subasta, Afranio no daría por él dos higas ni Plauto ofrecería un bledo[4]. Siento vergüenza en

---

[1] Axio Paulo, maestro de retórica, docto en griego y en latín, además de literato, fue uno de los más íntimos amigos de Ausonio. Cf. Pastorino, págs. 46 y sigs. A él dedica Ausonio numerosas cartas y su poema *Bissula*. De ahí el «Lee también...». Esta epístola inicial y la parte en prosa del final (X) son posteriores a la redacción del poema, como hemos indicado en la Introducción.

[2] Sobre el significado de este término y su evolución, hemos hablado en la Introducción.

[3] A finales de diciembre se celebraba en honor de Saturno la fiesta de las Saturnales, caracterizada por su gran libertad. En los últimos días de esta fiesta existía la costumbre de regalarse unos a otros pequeñas estatuillas (*sigillaria*).

[4] Literal, «no daría... una bizna (de nuez) ni... una tastana (de granada)», expresiones de ámbito popular como nuestros «no valer (importar, dar...) un bledo, un pepino, un comino, etcétera», en el sentido de «no valer nada» y que se documentan en la comedia latina (que recoge, hasta cierto punto, el habla popular), como atestiguan los autores aquí citados, Afranio y Plauto.

verdad de haber deturpado la dignidad de la poesía virgiliana con un empleo tan ridículo. Pero ¿qué podía hacer? Era una orden y —lo que es la forma más eficaz de coacción— me lo rogaba quien podía ordenármelo, el sacro emperador Valentiniano, hombre erudito en mi opinión. Éste había descrito, en cierta ocasión, una boda con un juego poético de este estilo, en versos, a decir verdad, bien ensamblados y con una composición de conjunto divertida[5]. Como quería, además, experimentar cuánto me superaba en una confrontación, me incitó a escribir una composición similar sobre el mismo tema. Comprende qué embarazoso fue esto para mí. Yo no quería ni superarlo ni resultar inferior, ya que al parecer de los otros sería patente mi estúpida adulación, si me dejaba vencer, o insolencia, si, como rival, resultaba ganador. Así que me puse manos a la obra con aspecto de haber rehusado y conseguí felizmente con mi sumisión mantener su favor sin ofender como vencedor. Al encontrar ahora esta pieza, compuesta apresuradamente en un solo día y parte de la noche, entre mis borradores, tanta es mi confianza en tu sinceridad y afecto que no sustraigo a tu severo juicio incluso este tipo de bromas. Acepta, pues, esta pequeña obra que forma un conjunto con elementos inconexos, un todo con partes diversas, una chanza con cosas serias, algo mío con material ajeno: no te admires de que sacerdotes y poetas hayan reconstituido al hijo de Tione o Virbio, el uno con Dionisio, el otro con Hipólito[6]. Y si me permites que te

[5] Es la única noticia que tenemos de esta actividad del emperador Valentiniano.

[6] La expresión braquilógica latina alude, en primer lugar, a Dioniso o Baco, al que los Titanes, según una leyenda, nada más nacer de Zeus, lo despedazaron por orden de la celosa Hera e hirvieron sus pedazos en una caldera, pero fue salvado y *reconstruido* por su abuela Rea, volviendo a la vida y, en

instruya yo, que necesito de maestro, trataré de explicarte en qué consiste un centón. Con pasajes de variada procedencia y sentido se construye un poema, de modo que o bien se juntan dos hemistiquios diferentes para formar un solo verso o bien un verso y ⟨la mitad del⟩ siguiente con la mitad de otro, pues poner juntos dos versos seguidos es una torpeza y una serie de tres es pura tontería. Se parten, en efecto, los versos por todas las cesuras que admite el verso heroico[7], de manera que se casa un hemistiquio de pentemímera (– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –) con la restante parte anapéstica (⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓) o la parte trocaica (– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑) con el segmento que le complementa (⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓) o siete semipiés (– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –) con un anapesto coral (⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓) o bien ⟨sigue⟩ después de un dáctilo y un semipié (– ⏑ ⏑ –) lo que falta para un hexámetro: esto es semejante al juego que los griegos llamaron «ostomaquia»[8]. En él hay unas piezas de hueso, catorce en total, de forma geométrica. En efecto, las

segundo lugar, a Virbio, genio unido al culto de Diana y confundido entre los romanos con Hipólito, que fue *resucitado* por Asclepio después de haber muerto despedazado por sus corceles. Ausonio quiere decir que con su centón la obra de Virgilio toma de nuevo vida, a pesar de haber sido previamente despedazada por él.

[7] Los versos del poema que sirve de base al centón se cortan por las cesuras, que resultan ser los lugares más apropiados para este fin. Con objeto de facilitar la comprensión de la terminología métrica latina, añadimos en el texto la representación gráfica de las partes del verso que se indican, cuya forma es: – ⏕ – ⏕ – ⏕ – ⏕ – ⏑ ⏑ – ⏓.

[8] Es decir, «batalla de huesos». Es un puzzle, cuyas características se describen a continuación. También se le conocía como *loculus Archemedius* («la cajita de Arquímedes»), atribuyéndolo a su invención. Fue conocido también por los árabes. Su reconstrucción, ejemplificada con la figura del elefante de la que habla Ausonio, se puede ver en el apéndice a la ed. de EVELYN WHITE, págs. 395-397.

hay equiláteras y triangulares de lados de extensión variada con ángulos rectos o bien oblicuos: los griegos les llaman isósceles o «isopleuras», también ortogonales y escalenos. Con el distinto ensamblaje de estas piezas se representan mil clases de figuras: un elefante enorme o un jabalí salvaje, un ganso volando o un mirmilón armado[9], un cazador al acecho o un perro ladrando, y también una torre, un cántaro y otras innumerables figuras de este estilo cuya variación depende de la habilidad del jugador. Pero mientras las combinaciones que hacen los expertos son maravillosas, las disposiciones de los inexpertos resultan grotescas. Con lo que acabo de decir te darás cuenta de que yo he imitado al segundo tipo de jugador. Así pues, esta pequeña obra, el centón, sigue el mismo método que ese juego, tratando de armonizar sentidos diversos, de dar a elementos extraños aspecto de emparentados, de evitar que se noten las incoherencias, que los pasajes traídos a colación no acusen violencia, que, condensados en exceso, se apelotonen o, desunidos, dejen ver hiatos. Si todo esto te parece cumplido según las reglas, podrás decir que he compuesto un centón; y ya que he servido bajo mi general, tú me harás pagar la soldada que me he ganado honradamente; en el caso contrario, me privarás de ella, y así, devuelta la suma total de este poema a su arca, los versos retornarán a su lugar de origen[10]. Adiós.

---

[9] Tipo de gladiador, armado de escudo y espada, pero desprovisto de armadura. Se le solía enfrentar al reciario o al tracio; cf. R. Auguet, *Los juegos romanos*, Barcelona, 1970, páginas 82-83.

[10] Ausonio juega con un paralelismo de la vida militar, en medio de la que se encontraba cuando compuso este centón. Al soldado que cometía una falta grave se le privaba del sueldo y el dinero volvía al tesoro público. De igual forma, si Ausonio compone con los versos de Virgilio un centón en el que no se guarden las reglas técnicas, el castigo será destruir el centón y que los versos vuelvan a su lugar de origen, es decir, a Virgilio, patrimonio común cultural de los romanos.

I. *Prefacio*

Prestad atención a mis palabras y volved a mí vuestras animosas mentes[11], | vosotros, insignes ambos en bravura, ambos en armas poderosos, | ambos en la cumbre de la gloria, | raza invencible en la guerra. | Y tú, en primer lugar, | puesto que es cosa manifiesta que con los mejores auspicios te encaminas hacia un alto destino, | tú, a quien nadie supera en justicia y en piedad, nadie en la guerra y en valor; | tú y tu hijo, | segunda esperanza de la grande Roma, | honra y prez de nuestros mayores, | mi mayor cuidado, | que recuerdas por el nombre a tu abuelo, por el coraje y la fuerza a tu padre. | Según vuestras órdenes canto. | Cada uno según sus obras cosechará el fracaso o el éxito: | para mí obedecer a vuestras órdenes es el único deber.

II. *El banquete nupcial*

El día esperado había llegado | y para este digno himeneo | matronas y varones, | jóvenes bajo la mirada de sus padres, | se reúnen y se tienden sobre lechos de púrpura. Vierten los esclavos sobre las manos agua | y llenan las canastillas con los dones elaborados de Ceres | y traen las carnes asadas | de la pingüe caza. | Hay una larga sucesión de viandas: aves y animales de toda clase, | y las cabras errantes | no faltan allí, | ni ovejas, ni retozantes cabritos, | las especies acuáticas, | los corzos y los ciervos huidizos. | Ante los ojos y en las manos hay | frutos en sazón. | Cuando el hambre fue aplacada y quedó satisfecho el deseo de co-

---

[11] Los trazos verticales indican la extensión de cada fragmento de Virgilio. En las ediciones al uso se señala la referencia exacta de cada fragmento.

mer, | se ponen grandes cráteras | y se sirve el vino. | Se cantan himnos, | se danza en coro y se recitan poemas. | También el sacerdote de Tracia[12] en largas vestiduras hace hablar armoniosamente las siete notas de su lira. | En otro lado | la flauta deja oír su doble tubo. | Toman todos juntos solaz de su trabajo | y todos, dejando la mesa, se levantan, | y se extienden en multitud por la morada en fiesta y en canto alterno[13], | jóvenes y viejos, | matronas y niños | hacen resonar su voz en el vasto atrio; cuelgan de los dorados artesonados las lámparas.

III. Descripción de la salida de la esposa

Sale, al fin, | la, con todo merecimiento, predilecta de Venus, | ya madura para varón, ya en plena edad núbil, | de rostro y porte virginal; | un vivo rubor corre bajo el fuego de sus encendidas mejillas | y, al dirigir alrededor sus atentos ojos, | quema con su mirada. | A ella toda la juventud que acude de las casas y de los campos y la muchedumbre de las matronas la admiran. | Su blanco pie ha dado el primer paso, | y ha dejado su cabellera al capricho del viento. | Lleva un vestido bordado con hilos de oro, | ornato de la argiva Helena. | Cual suele mostrarse hermosa y majestuosa a los habitantes del cielo | la áurea Venus | tal era su belleza, | tal caminaba radiante, | al encuentro de sus suegros. | Entonces tomó asiento en un alto solio.

[12] Orfeo, el cantor por excelencia de la lira y de la cítara, cuyo invento se le atribuye.

[13] Las canciones de boda se cantaban en varios momentos de la ceremonia nupcial: en la sobremesa del banquete, en la conducción de la novia al nuevo hogar (cf. vv. 67 y sigs.) y ante la cámara nupcial de los nuevos esposos (el epitalamio propiamente dicho).

IV. Descripción de la salida del esposo

Del otro lado | por las altas puertas sale | un joven cuyo rostro señala el primer bozo todavía intonso, | revestido | de una clámide recamada en oro con laboriosa aguja, cuyos bordes orla en doble meandro la púrpura de Melibea[14], | y de una túnica que su madre había bordado con hilos de oro. | En el rostro y las espaldas parecía un dios | y también en su juvenil mirada. | Cual, empapado todavía por las aguas del Océano, el lucero de la mañana[15] | alza en el firmamento su rostro sagrado, | así muestra él su rostro, | así muestra sus ojos | y se dirige apresuradamente, fuera de sí, hacia el umbral. | El amor lo turba cuando clava su mirada en la doncella: | libó un beso de sus labios | y tomando su mano la estrechó largamente.

V. Ofrenda de los regalos

Avanzan los jóvenes y en orden bajo la mirada de sus padres | presentan los dones: | un manto tieso por las figuras bordadas en oro, | y otros regalos, montañas de oro y marfil, una silla, | un velo que el acanto coloreaba de azafrán, | una vajilla de maciza plata para la mesa, | un collar de perlas y una corona doble de gemas y oro. | A ella le ofrendan una esclava | con dos hijos al pecho. | A él cuatro jóvenes | y otras tantas doncellas: | todos, según la costumbre, con los cabellos cortados, | con una flexible cadena de oro que, en torques alrededor del cuello, caía sobre el pecho.

[14] Ciudad de Tesalia, famosa por sus tintes y teñidos de color púrpura.

[15] La estrella o lucero matutino es el astro que anuncia la Aurora y «trae la luz» (*Lucifer*) del día.

VI. *Epitalamio en honor de ambos esposos*

A continuación, llenas de solicitud, las matronas | conducen a los esposos al umbral de la mansión. | Pero un coro de compañeros, | jóvenes y doncellas, | se divierten con versos desaliñados | y cantan: | «Unida a un marido digno de ti, | hermosísima esposa, | que seas feliz | cuando hayas conocido los primeros dolores de Lucina [16] | y seas madre. Toma una copa de vino meonio [17]. | Esparce nueces, marido [18], | ciñe estos altares con una banda, | honra y prez de nuestros mayores. | Se te entrega una esposa, | que desgranará toda su vida contigo —tal es tu merecimiento— y te hará padre de una hermosa prole. | Afortunada pareja, | si pueden algo los píos dioses, | vivid felices.» | «Corred», dijeron a sus husos, concordes con la inamovible voluntad de los hados, las Parcas.

VII. *Entrada en la cámara nupcial*

Una vez que entraron en la cámara nupcial, cuyo techo formaba piedra pómez, | gozan al fin del placer de hablar libremente. | Cerca uno del otro unen sus manos | y se tienden sobre el lecho. | Pero Citerea | y Juno, que preside los himeneos, | les impulsan a nuevas empresas y les mueven a emprender combates hasta entonces desconocidos. | Mientras él la acaricia | con dulce abrazo, siente de repente la llama | del amor conyugal. | «Oh virgen, rostro nuevo para mí, | hermosísima esposa, | por fin has venido, | mi único y esperado placer. | Oh dulce esposa, no ocurre esto sin la voluntad de los dioses. | ¿Lucharás todavía contra un

[16] Lucina es la diosa que presidía los partos.

[17] De Meonia o Lidia en Asia Menor.

[18] Era parte de la ceremonia nupcial romana en la conducción de la esposa a su nuevo hogar. Cf. CATULO, 61, 128 y sigs.

amor que te es grato?» | Mientras decía tales cosas, ella, que hacía mucho tiempo que tenía vuelta la cabeza, le mira. | Vacila temerosa y tiembla ante el dardo que le amenaza, | incierta entre el miedo y la esperanza, | y de su boca deja escapar estas palabras: | «Por ti, por los padres que te engendraron de tal condición, | hermoso doncel, | no más que por esta noche, | te lo suplico, socorre a una desamparada y | apiádate de mis súplicas. | Desfallezco. Mi lengua está sin fuerzas, mi cuerpo ha perdido el vigor que conocía, la voz y las palabras no me obedecen.» | Pero él replica: «En vano pretexta inútiles excusas», | y sin dilación alguna, libera su pudor.

VIII. *Digresión*

Hasta aquí, para acomodarlo a castos oídos, he velado el secreto nupcial con ambages y circunlocuciones. Pero como la festividad nupcial gusta de los fesceninos [19] y esta clase de juego de conocida antigua raigambre admite el atrevimiento del lenguaje, sacaré a la luz también los otros secretos de la alcoba y la cama, espigándolos del mismo autor, hasta enrojecer de vergüenza dos veces [20] por haber hecho también de Virgilio un desvergonzado. Vosotros, si queréis, poned fin en este punto a la lectura y dejad el resto a los curiosos.

[19] Tipo de composición burlesca de origen itálico, asociada a ciertas festividades agrarias y de forma agónica. Se caracterizaba por su contenido satírico y burlesco con total libertad de expresión. Fuera del campo, que le había dado origen, pervivían, transformados, en las canciones de boda y en los triunfos, circunstancias con las que su idiosincrasia se avenía mejor.

[20] La primera, por hacer un centón con la noble poesía de Virgilio; la segunda, por hacer con sus versos una temática erótica.

IX. *La desfloración*

Cuando se encuentran juntos | en la soledad de la noche oscura, | y Venus en persona los llena de frenesí, | se aprestan a nuevos combates. | Se alza él erecto: | a pesar de todos los esfuerzos inútiles de ella, | se abalanza sobre su boca y su rostro, | y pierna contra pierna, ardiente de pasión, la acosa, | tratando de alcanzar implacable partes más ocultas: | un vergajo, que la ropa ocultaba, | rojo como las sanguinolentas bayas del yezgo y el minio, | con la cabeza descubierta | y los pies entrelazados, | monstruo horrible, deforme, gigantesco y sin ojos, | saca él de entre sus piernas y ciego de pasión se abalanza sobre la temblorosa esposa. | En un lugar apartado, | al que conduce un estrecho sendero, hay una hendidura inflamada y palpitante; | de su oscuridad despide un hedor mefítico. | A ningún ser casto le es permitido franquear este umbral de infamia. | Aquí se abre una caverna horrenda: | tales eran las emanaciones que salían de sus tenebrosas fauces | que ofendían el olfato. | Aquí se encamina el joven por una ruta que conoce bien, | y, tendiéndose sobre la esposa, | blande con el impulso de todas sus fuerzas una tosca lanza llena de arrugas y áspera de corteza. | Hincóse la lanza y en el hondo bebió la sangre virginal. | La cóncava caverna resonó y dio un gemido. | Ella, sintiéndose morir, arranca el dardo con las manos, pero entre los huesos | la punta por la herida | ha penetrado profundamente en la carne viva. | Por tres veces ella, incorporándose y apoyándose sobre el codo, se levantó, tres veces volvió a caer desplomada sobre el lecho. | Él permanece impasible. | No hay pausa ni descanso: | asido y fijo a su timón, | en ningún momento lo soltaba y mantenía los ojos clavados en las estrellas. | Recorre ida y vuelta el camino una y otra vez | y sacudiendo el vientre, | traspasa sus costados | y los pulsa con plectro ebúrneo. | Ya están casi al final de su carrera y, agotados, se acercaban a la meta: entonces una agitada respiración sacude sus miembros y seca sus bocas; ríos de sudor corren por todo su cuerpo. | Él se desploma exánime, | mientras de su miembro el semen gotea.

X. *Epílogo justificativo*

Conténtate, Paulo amigo, con estos versos lascivos, que risa y no otra cosa, Paulo, es lo que te pido.

Pero, después de haber leído, asísteme contra los que, como dice Juvenal, «simulan ser unos Curios, pero su vida es una bacanal» [21], no sea que juzguen mi vida por mis versos. «Lascivos son mis versos, mi vida honrada», como dice Marcial [22]. Que recuerden además, puesto que se las dan de eruditos, que Plinio, hombre íntegro a carta cabal, fue licencioso en sus poesías [23], sin tacha en sus costumbres; que Sulpicia en su libro de poemas ardía de prurito, pero que su frente era severa [24]; que Apuleyo era, en su moral, un filósofo; en sus epigramas, erótico [25]; que en todos los preceptos de Tulio había severidad, pero en sus cartas a Cerelia

---

[21] JUVENAL, *Sát.* 2, 3. Manio Curio Dentato, vencedor de los Samnitas y de Pirro, era, como Catón, un personaje representativo de las virtudes romanas antiguas.

[22] MARCIAL, I 4, 8.

[23] De Plinio el Joven se conservan otras obras, pero no sus poemas. De ellos habla en *Epist.* IV 14, 8. En V 3 justifica el carácter «frívolo» de sus poesías haciendo un elenco de los graves hombres que compusieron poemas eróticos.

[24] Poetisa de finales del siglo I d. C. Compuso poemas dedicados a su marido Caleno. De ella habla MARCIAL, X 35 y 38. No debe confundirse con la Sulpicia amiga de Tíbulo que cantó al estilo de los elegíacos a su amado Cerinto.

[25] Entre las numerosas obras de Apuleyo se encuentran dos libros de poesía erótica: *Ludicra* y *Carmina amatoria.* De ellos nos han llegado ejemplos en su *Apología* 9.

subyacía un fondo libertino[26]; que *El Banquete* de Platón contiene cantos dedicados a adolescentes[27]. Y ¿qué diré de los *Fesceninos* de Aniano[28] y del *Erotopegnion* del antiquísimo poeta latino Levio[29]? Y ¿qué de Eveno, a quien Menandro llamó sabio[30]? Y ¿qué del propio Menandro? ¿Y todos los comediógrafos? Su vida era austera, pero la temática desenfadada[31]. ¿Qué decir, incluso, de Virgilio, llamado Partenia[32] a causa de su carácter pudoroso, que en el octavo libro de su *Eneida*[33], cuando describe el coito de Venus y Vulcano, entremezcla sin faltar a la decencia lo vergonzoso y lo digno a la vez? ¿Y qué? ¿En el libro tercero de las *Geórgicas*[34] al tratar del acoplamiento del ganado, no veló esta materia obscena con una honesta metáfora? Si en este juego mío alguien, revistiéndose de severidad, condena algún punto concreto, sepa que

---

[26] No conservamos estas cartas, pero DIÓN CASIO (46, 18) critica las relaciones entre Cicerón y esta dama.

[27] La temática en *El banquete* de PLATÓN es el elogio del amor, del amor platónico.

[28] Aniano Falisco fue un gramático-poeta, cerebro del movimiento poético de los *nouelli* en el siglo II d. C. No subsiste la obra aquí mentada, pero su título es buen indicador de su contenido. Cf. n. 19.

[29] Levio es uno de los poetas líricos latinos más antiguos que se conocen (siglos II-I a. C.). No se sabe casi nada de él. En sus *Erotopegnia* o *Juegos de amor* trata de mitos amorosos, buscando en ellos el aspecto picante.

[30] Eveno de Paros, poeta griego del siglo IV a. C., compuso poemas eróticos, de los que sólo quedan fragmentos.

[31] La comedia griega, en particular la Nueva —cuyo más eximio representante es Menandro— y la comedia latina tenían un carácter particularmente festivo. Los «líos de faldas» eran, usualmente, los desencadenantes de la trama.

[32] Es decir, «la Virgen». Esto lo atestigua también DONATO en *Vita Verg.* 22.

[33] Versos 404 y sigs.

[34] Versos 123 y sigs.

procede de Virgilio. En conclusión, si a alguno no le agrada este juego mío, que no lo lea, o, si lo lee, que lo olvide, y, si no lo olvida, que lo perdone, pues es la historia de una boda y, quieras que no quieras, esta solemnidad no se celebra de otra manera.

ÍNDICE GENERAL

LA VELADA DE LA FIESTA DE VENUS

REPOSIANO

EL CONCÚBITO DE MARTE Y VENUS

AUSONIO

CENTÓN NUPCIAL